



**LUÍS ALBERTO
CORDEIRO DE
FIGUEIREDO**

**JAZZ, IDENTIDADE MUSICAL E O PIANO JAZZ EM
PORTUGAL**



**LUÍS ALBERTO
CORDEIRO DE
FIGUEIREDO**

**JAZZ, IDENTIDADE MUSICAL E O PIANO JAZZ EM
PORTUGAL**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música – Performance Jazz, realizada sob a orientação científica da Doutora Susana Bela Soares Sardo, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, e sob co-orientação de Mário Laginha, pianista, compositor e especialista.

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

Para a Sofia e para a princesa Beatriz. Para os meus pais e irmãos.

o júri

presidente

Doutor **João Rocha**

Professor Catedrático, Universidade de Aveiro

vogais

Doutora **Susana Bela Soares Sardo (orientadora)**

Professora Associada, Universidade de Aveiro

Doutor **Jorge Manuel de Mansilha Castro Ribeiro**

Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro

Doutor **Ricardo Futre Pinheiro**

Professor Auxiliar, Universidade Lusíada de Lisboa e Escola Superior de Música de Lisboa no Instituto Politécnico de Lisboa

Doutor **António Augusto Martins da Rocha Oliveira Aguiar**

Professor Adjunto, Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo, Instituto Politécnico do Porto

Doutor **Francisco José Dias Santos Barbosa Monteiro**

Professor Adjunto, Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico do Porto

Doutor **Iván Iglésias**

Professor Ayudante Doctor, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid, Espanha

Mário João Laginha dos Santos (co-orientador)

Pianista e compositor - especialista

agradecimentos

Os meus sinceros agradecimentos: à Professora Susana Sardo, pelo convite para ingressar neste doutoramento, pela orientação científica ao longo destes anos e pela enorme amizade. Ao Mário Laginha, pela orientação técnica e artística, pela inspiração diária e pela constante generosidade. À Universidade de Aveiro, por oferecer as condições necessárias à concretização deste projecto. À Fundação para a Ciência e a Tecnologia, pelo decisivo apoio financeiro. Ao Pedro Almeida, meu irmão da música e conselheiro técnico, por tanta discussão inspirada. À Rita e também ao Filipe, meus assistentes de trabalho de campo, por tantas horas dedicadas. Ao Marcos Cavaleiro, meu amigo e consultor baterístico, por toda a informação técnica sobre ritmo e percussão. Ao meu colega Pedro Cravinho, pela partilha de muita informação sobre o jazz em Portugal. Ao Rui Silva, pela pronta informação sobre o adufe. Ao meu irmão Filipe, por todo o apoio técnico, logístico e afectivo. A todos os colegas e professores do Departamento de Comunicação e Arte, em particular os pertencentes ao INET-MD de Aveiro, pela constante partilha de conhecimento, experiências e amizade. A todos os músicos e divulgadores que disponibilizaram o seu tempo e a sua memória para colaborar neste projecto. A todos os colegas e amigos músicos que diariamente me estimulam a trabalhar e reflectir sobre a música e a arte. Aos meus pais, irmãos e restante família, por tanto apoio e carinho. À minha mulher Sofia e à minha filha Beatriz, por estarem sempre aqui.

palavras-chave

Jazz, Identidade Musical, Individualidade, Conciliação, Piano, Portugal.

resumo

Ao longo de todo o séc. XX, o jazz construiu um espaço alternativo às dicotomias heurísticas tradicionais, como por ex. tradição/inação, erudito/popular, composição/improvisação, entre outras. Por entre discursos polarizados, o jazz afirmou-se como domínio musical conciliador de diferenças culturais e sociais, configurando um espaço novo de mediação, um “jazz art world” como definido pelo sociólogo Paul Lopes. Nesse espaço, a individualidade sempre assumiu enorme centralidade, em virtude do papel particularmente criativo do performer e também da sua relação elástica com os «modelos» referenciais para a performance. Assim, o jazz afigura-se um domínio privilegiado para a expressão da individualidade e, por conseguinte, para a construção e identificação de uma «identidade musical», tal como a expressão é proposta nesta tese.

Para a discussão destes problemas conceptuais, esta tese recorre, como estudos de caso, a um conjunto de pianistas portugueses: António Pinho Vargas (1951-), Mário Laginha (1960-), João Paulo Esteves da Silva (1961-) e Bernardo Sassetti (1970-2012). É traçada a sua trajectória pessoal e formativa, e é apresentada uma análise da sua produção musical, com recurso à «teoria das tópicas» enquanto modelo particularmente orientado para a análise da música popular. No sentido de compreender os processos de construção das identidades musicais destes pianistas, são ainda abordadas outras temáticas, como a própria definição de «jazz», o jazz enquanto música dialógica, ou os fluxos diaspóricos do jazz (incluindo as respectivas implicações e variantes terminológicas, como “jazz diaspora”, “musical cosmopolitanism” e “glocalization”).

Recorrendo a pesquisa bibliográfica, trabalho de campo (mormente a entrevista) e técnicas de análise musical, esta tese realiza uma exploração aprofundada destes tópicos e do trabalho dos músicos em particular. Desta forma, pretende oferecer um contributo para uma reflexão conceptual sobre o jazz em geral no âmbito dos *jazz studies*, e também para um mapeamento estilístico e identitário do jazz em Portugal.

keywords

Jazz, Musical Identity, Individuality, Conciliation, Piano, Portugal.

abstract

Throughout the twentieth-century, jazz has built a space that operates as an alternative to traditional heuristic dichotomies, such as tradition/innovation, art/popular, composition/improvisation, amongst others. In the midst of polarized discourses, jazz as a musical domain has functioned as a conciliating force between cultural and social distinctions creating a new space for mediation, a “jazz art world” as defined by sociologist Paul Lopes. In that space, individuality has always been a central element, deriving from the particularly creative role played by the performer and also from jazz’s elastic connections with the “models” for performance. Hence, jazz is a privileged domain for expressing individuality and therefore for the construction of a «musical identity» as it is proposed in this dissertation.

In order to discuss these conceptual problems, this dissertation refers to a set of Portuguese pianists as case studies: António Pinho Vargas (1951-), Mário Laginha (1960-), João Paulo Esteves da Silva (1961-) and Bernardo Sassetti (1970-2012). Their personal and professional trajectories are herein outlined, and an analysis of their musical output is presented using the theory of “musical topics” as a model specifically designed for analyzing popular music. In order to understand the processes of constructing these musicians’ musical identity, this dissertation addresses other topics, such as the very definition of «jazz», jazz as dialogic music, or jazz’s diasporic flows (including its implications and terminological variants, such as “jazz diaspora”, “musical cosmopolitanism” and “glocalization”).

Making use of bibliographical research, fieldwork (namely interview) and musical analysis techniques, this dissertation carries out a profound exploration of these topics and of the musicians’ work. In doing so, it aims at offering a contribution towards a conceptual reflection on jazz in general within jazz studies, and also towards a stylistic and identitary mapping of jazz in Portugal.

ÍNDICE

Lista de siglas	13
Índice de figuras	14
Nota prévia sobre grafia e terminologia de base.....	19
Prefácio	21
INTRODUÇÃO	25
Os <i>jazz studies</i> e os problemas da investigação em jazz	26
Problemática, modelo teórico e metodologias de investigação.....	30
Problemática e modelo teórico.....	30
Metodologias de investigação	36
Sobre a dupla condição de músico e investigador	40
Estrutura da tese.....	46
PARTE I – PROBLEMAS CONCEPTUAIS	49
1. A definição de jazz	51
1.1. Jazz: a palavra	53
1.1.1. Adaptações populares de nomes de pessoas	54
1.1.2. Adaptações populares de um termo com origem nos espectáculos <i>minstrel</i> ou no <i>vaudeville</i>	55
1.1.3. Teorias translinguísticas.....	55
1.1.4. Onomatopeia.....	56
1.1.5. Sexo e Vulgaridade	56
1.2. Jazz: o significado	63
1.2.1. O significado no tempo.....	64
1.2.2. O significado no espaço geográfico.....	67
1.2.3. O significado nos estilos.....	72
1.3. Síntese e proposta de uma definição de jazz	83
2. O jazz como música dialógica.....	100

2.1. O diálogo como elemento central no jazz	100
2.1.1. O <i>spanish tinge</i>	106
2.1.2. O jazz e a música erudita europeia	114
2.1.3. O jazz e a música tradicional	125
2.1.4. Jazz e <i>world music</i>	128
2.2. Jazz-rock, fusion e smooth jazz	133
2.3. Síntese: jazz e diálogo na era pós-moderna.....	138
3. Os binómios no jazz	148
3.1. Erudito/Popular.....	151
3.1.1. <i>Folk, popular, art</i> : uma narrativa clássica sobre o estatuto do jazz	151
3.1.2. O jazz e a música erudita europeia (continuação)	154
3.2. Comercial/Artístico	164
3.3. Composição/Improvisação	168
3.4. Aprendizagem formal/informal	168
3.5. Tradição/Inovação	174
3.6. Os binómios nos discursos sobre jazz.....	186
3.7. Síntese: o “jazz art world” e o jazz como expressão “in-between”	188
4. Identidade musical: definições e perspectivas	191
4.1. O conceito de identidade	191
4.2. Discursos dicotómicos na literatura sobre identidade musical	192
4.3. “Identities in Music”/“Music in Identities”.....	195
4.4. «Identidade musical» como conceito conciliador	197
4.5. Jazz e identidade musical: o jazz como espaço privilegiado para a expressão da individualidade	200
5. O jazz no mundo: a <i>jazz diaspora</i> e a «glocalização» do jazz	208
5.1. Sobre a localidade da música	208
5.1.1. Cultura e local	208
5.1.2. Música, local e globalização	216
5.1.3. Problemas terminológicos.....	219
5.2. <i>Jazz diaspora</i>, «glocalização» e <i>musical cosmopolitanism</i>	221
5.3. O jazz na Europa	226
5.3.1. A Europa como receptora do jazz.....	227
5.3.2. A emancipação jazzística da Europa e a categoria de «jazz europeu»	228

PARTE II – O PIANO JAZZ EM PORTUGAL. ESTUDOS DE CASO.	231
6. Breve contextualização histórica do jazz em Portugal.....	233
6.1. Recepção	234
6.2. Afirmção	239
6.3. Consolidação.....	248
6.4. Expansão.....	255
6.5. Institucionalização.....	256
6.6. Síntese	258
7. Três perfis de músicos de jazz em Portugal.....	259
7.1. Músicos amadores.....	259
7.2. Músicos amadores com cultura jazzística	261
7.3. Músicos profissionais	262
8. Estudos de caso	266
8.1. António Pinho Vargas	266
8.1.1. Resumo biográfico e artístico	266
8.1.2. Bibliografia seleccionada	270
8.1.3. Discografia seleccionada	270
8.2. Mário Laginha	271
8.2.1. Resumo biográfico e artístico	271
8.2.2. Discografia seleccionada	273
8.3. João Paulo Esteves da Silva	275
8.3.1. Resumo biográfico e artístico	275
8.3.2. Discografia seleccionada	276
8.4. Bernardo Sassetti	277
8.4.1. Resumo biográfico e artístico	278
8.4.2. Discografia seleccionada	280
8.4.3. Filmografia seleccionada	282
8.5. Síntese	282
9. Os primeiros pianistas «profissionais» no jazz em Portugal.....	283
9.1 Recorte cronológico	283
9.2. Caracterização estética	285
9.2.1. Proximidade com a música erudita.....	285

9.2.2. Autodidactismo na aprendizagem do jazz.....	294
9.2.3. Abrangência estilística.....	295
9.2.4. Ênfase na individualidade.....	304
9.2.5. A composição como ferramenta central.....	305
9.3. A «portugalidade» da primeira geração «profissional» e a construção de um «universo musical português».....	308
9.3.1. A noção de «portugalidade» na música	308
9.3.2. O «universo musical português» e o «trapézio atlântico».....	319
9.4. As gerações seguintes	331
CONCLUSÃO	337
REFERÊNCIAS.....	344
Bibliografia	344
Entrevistas	363
Webgrafia.....	364
Discografia	367
Filmografia	374
Teses	375
Comunicações	376
Fontes não publicadas.....	376

Lista de siglas

AAC – Associação Académica de Coimbra

AACM – Association for the Advancement of Creative Musicians

CUJ – Clube Universitário de Jazz

EN – Emissora Nacional

ESMAE – Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo

ESML – Escola Superior de Música de Lisboa

EUA – Estados Unidos da América

FCSH-UNL – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

FNAT – Federação Nacional para a Alegria no Trabalho, criada em 1935.

HCP – Hot Clube de Portugal

JACC – Jazz ao Centro Clube

OJM – Orquestra de Jazz de Matosinhos

PVDE/PIDE – Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, criada em 1933. Em 1945 passaria a ser denominada Polícia Internacional e Defesa do Estado.

RCP – Rádio Clube Português

SPN – Secretariado de Propaganda Nacional, criado em 1933 e presidido por António Ferro.

TOAP – Tone of A Pitch, etiqueta discográfica portuguesa.

UA – Universidade de Aveiro

Índice de figuras

Figura 1 - Actividade performativa desde 2008 até ao presente.....	24
Figura 2 - Dois núcleos conceptuais desta tese, «identidade musical» e "jazz art world" (Lopes 2002), e outros tópicos-satélite.	32
Figura 3 – Modelo teórico de análise do conceito de «identidade musical» proposto nesta tese.	34
Figura 4 - Modelo teórico de análise do conceito de "jazz art world" (Lopes 2002).	36
Figura 5 - Lista de entrevistas realizadas no âmbito do trabalho para esta tese, incluindo data e local de realização de cada entrevista.....	38
Figura 6 - Subdivisão igualitária do tempo, resultando em colcheias de duração igual (<i>even eighths</i>).....	80
Figura 7 - Subdivisão desigual do tempo, resultando em colcheias de duração desigual (<i>swing eighths</i>), proposta nº1. Nesta proposta, a proporção entre as duas figuras desiguais é de 2:1. Esta proposta é por vezes designada por <i>soft triplet</i> (Iverson 2010).	80
Figura 8 - Subdivisão desigual do tempo, resultando em colcheias de duração desigual (<i>swing eighths</i>), proposta nº2. Nesta proposta, a proporção entre as duas figuras desiguais é de 3:1. Esta proposta é por vezes designada por <i>tight triplet</i> (Iverson 2010).	80
Figura 9 - Cartaz do festival EDP Cool Jazz 2015 (Anónimo s.d.-t).....	86
Figura 10 - Cartaz do festival EDP Cool Jazz 2014 (Anónimo s.d.-u).....	86
Figura 11 - O automóvel Honda Jazz, versão 2014 (Anónimo s.d.-b).....	87
Figura 12 - Imagem promocional da marca L'Oréal para a sua Colecção Excellence Dourado Jazz (Anónimo s.d.-a).....	88
Figura 13 - Proposta de Bruno Nettle, utilizando os exemplos dos compositores Ludwig van Beethoven e Franz Schubert (Nettl 1974). A seta representa o <i>continuum</i> da criação musical, do mais lento para o mais rápido.	89
Figura 14 - Adaptação da proposta de Bruno Nettle ao contexto desta tese.....	90
Figura 15 - Quatro domínios musicais e o seu posicionamento em relação à performance...93	
Figura 16 - Duas possibilidades de notação do padrão rítmico da <i>habanera</i> , uma subdivisão irregular do compasso quaternário (3+3+2) (Kernfeld 1994b: 681).	107

Figura 17 - Dois padrões rítmicos interpretados pela bateria em “Song For My Father” (Silver 1968). A diferença do segundo padrão reside na inversão dos compassos 1 e 2 da tarola (snare drum). Transcrição minha a partir do fonograma.....	110
Figura 18 - Padrão rítmico característico da bossa nova na interpretação de João Gilberto, e quatro variações (Béhague 1973: 221-222).	112
Figura 19 - Primeira edição da partitura de 4’33”, de John Cage (1960).	121
Figura 20 - Estádios do jazz segundo o critério do estatuto social e cultural atribuído (Lopes 2002: 3).	125
Figura 21 – Identidade musical: perspectiva «textual» e perspectiva «contextual».....	193
Figura 22 – Perspectiva contextual da identidade musical: “identities in music”/“music in identities” (Macdonald, Hargreaves, e Miell 2002).	195
Figura 23 - Capa do disco <i>Dixiland</i> , de Domingos Vilaça (1958?)	241
Figura 24 - Capa do disco <i>Charleston</i> , de Domingos Vilaça (1959?)	242
Figura 25 - Capa do disco <i>Poesia e Música de Jazz</i> (Machado 1970?)	243
Figura 26 - Contracapa do disco <i>Poesia e Música de Jazz</i> (Machado 1970?). É possível ler, ao fundo, os nomes dos músicos que acompanham a atriz neste registo.	243
Figura 27 - Anúncio ao programa <i>TV Jazz</i> , de Manuel Jorge Veloso (Anónimo 1966).	247
Figura 28 - Cartaz do 1º Festival de Jazz de Cascais. Coleção José Duarte, Centro de Estudos de Jazz da Universidade de Aveiro.....	249
Figura 29 – Registo fotográfico da actuação do quarteto de Dexter Gordon no 1º Festival Internacional de Cascais em 1971. Ao centro podemos ver o contrabaixista Jean Sarbib e à direita, na bateria, encontramos Manuel Jorge Veloso (foto de Carlos Gil[?] cedida por MJV).	250
Figura 30 - Principais grupos musicais associados ao jazz em Portugal na década de 1970.	254
Figura 31 - Início de actividade performativa profissional dos pianistas em análise (APV, ML, JPES, BS).	284
Figura 32 - Primeira e última páginas da partitura manuscrita de "Fuga", de Mário Laginha (in Laginha 1994; 2006). Podemos observar que está datada de Agosto de 1991. Coleção pessoal do autor.	289
Figura 33 - Excerto da transcrição da composição "Despedida" (Laginha 1994; Laginha e Sassetti 2003), de Mário Laginha (partitura cedida pelo compositor, in Rato e Melo 2015).	

Note-se o padrão rítmico do acompanhamento na mão esquerda, ao longo de toda a página.....	291
Figura 34 - Excerto da partitura da Sonata Op. 13 (chamada "Patética") de L. van Beethoven (Máriássy e Zászkaliczky 1994). Note-se o padrão rítmico do acompanhamento na mão esquerda, ao longo de quase toda a página.	292
Figura 35 - Padrão rítmico da <i>cáscara</i> (Malabe e Weiner 1994: 2 e ss.).....	296
Figura 36 – Padrão rítmico da <i>cáscara</i> , tal como utilizado por Bernardo Sassetti na composição “Señor Cáscara” (Sassetti 1994; Laginha e Sassetti 2003). Transcrição minha a partir do fonograma.	296
Figura 37 – Pormenor da transcrição da parte de piano da composição "Señor Cáscara", de Bernardo Sassetti (Sassetti 1994; Laginha e Sassetti 2003). Como podemos observar, a melodia na clave de sol é baseada no padrão alterado da <i>cáscara</i> (ver figura anterior). Transcrição minha a partir do fonograma.	297
Figura 38 - Primeira página da partitura manuscrita da composição "Nhlonge Yamina", de Mário Laginha (in João e Laginha 1998a). O padrão rítmico referido pelo autor encontra-se nos dois primeiros compassos e é depois repetido ao longo de toda a composição. Coleção pessoal do autor.	299
Figura 39 – Notação estilizada do padrão rítmico de "Nhlonge Yamina" (de Mário Laginha, in João e Laginha 1998a). Notação minha.....	300
Figura 40 - Composições do <i>Great American Songbook</i> interpretadas em fonograma pelos pianistas em análise.....	307
Figura 41 - Exemplos de composições da autoria dos músicos em análise (APV, ML, JPES e BS) com títulos em português.....	314
Figura 42 - Padrão rítmico da chula (transcrição a partir de César e Moura 2010).	314
Figura 43 - Adaptação do padrão da chula interpretado por José Salgueiro na composição "Serra de Algures” (Silva 1995). Transcrição minha a partir do fonograma.....	314
Figura 44 - Padrão do «ritmo de roda» (Rui Silva).....	315
Figura 45 - Transcrição do «ritmo de roda» segundo a técnica do adufe utilizada na aldeia de Monsanto (Idanha-a-Nova) (Rui Silva).	316
Figura 46 - Pormenor da partitura manuscrita de "Fábula" (in João 1996; Silva 1998; Silva e Epstein 2001). É possível observar o ornamento acima mencionado, no final do último compasso. Coleção pessoal do autor.	318

Figura 47 - Excerto do solo de Mário Laginha em "Há Gente Aqui" (João 1996) (0'56"-1'03"). O ornamento encontra-se na clave de sol, no final do segundo compasso, em tercina de semicolcheias. Transcrição minha a partir do fonograma.	318
Figura 48 - Excerto do solo de Mário Laginha em "Certeza"(João 1996). Os ornamentos encontram-se no início do segundo e terceiro compassos. Transcrição minha a partir do fonograma.	318
Figura 49 - Mapa representando o «trapézio atlântico» e os fluxos musicais entre os diferentes locais que o compõem.....	320
Figura 50 - Três possibilidades de notação de padrões de choro (Uribe 1993: 125).....	323
Figura 51 - Sete possibilidades de padrões de samba, utilizando (na bateria) apenas <i>hi-hat</i> (linha superior) e bombo (linha inferior).....	324
Figura 52 – Excerto da transcrição da composição "Serra Sem Fim" (Silva 1995), de João Paulo Esteves da Silva, começando no início da gravação. Transcrição minha a partir do fonograma.	325
Figura 53 - Transcrição de um excerto do tema "Certeza" (João 1996; Silva 1998; Silva e Epstein 2001), de João Paulo Esteves da Silva. Transcrição minha a partir do fonograma (Silva e Epstein 2001).	326
Figura 54 - Padrão concebido por Mário Laginha para a composição "Um Choro Feliz" (João e Laginha 2000). Notação minha a partir do fonograma e de informação recolhida nas aulas com o compositor e pianista.	327
Figura 55 - Transcrição de um excerto do tema "Lôro" (Gismonti 1981; Gismonti e Danças 1981; Gismonti 1993; Haden e Gismonti 2001), a partir dos 0'43". Inclui a parte de piano e os elementos mais relevantes da bateria. Transcrição minha a partir do fonograma (Gismonti e Danças 1981).	328
Figura 56 - Transcrição de um excerto do primeiro tema da composição "Várias Danças" (João 1994; Laginha 1994), de Mário Laginha. Transcrição de Pedro Almeida.	328
Figura 57 - Notação dos padrões rítmicos executados pelos vários instrumentos na interpretação de um <i>bembe</i> (Malabe e Weiner 1994).	330
Figura 58 - Lista de pianistas surgidos na <i>jazz scene</i> portuguesa após ou durante o aparecimento da primeira geração «profissional», incluindo a sua estreia discográfica enquanto líder, quando aplicável.	334

Nota prévia sobre grafia e terminologia de base

Para efeitos deste texto, optei pela seguinte formatação:

- Aspas verticais: citações. Ex. “Nineteen fifty-nine was the year when jazz, as it is now, began” (Brubeck 2002: 177). As citações com extensão superior a três linhas foram convertidas em texto destacado, sem aspas.
- Aspas horizontais: termos ou expressões abordadas enquanto conceitos. Ex. «jazz», «identidade musical», «globalização».
- Itálico: palavras noutros idiomas que não o português. Exs. *standard*; *jam session*; *bebop*; etc. Para este efeito, o latim é considerado um idioma estrangeiro, pelo que expressões latinas como *grosso modo* ou *lingua franca* aparecem grafadas em itálico.
- Parêntesis rectos: alterações ou adendas a citações. Exs. “[J]azz scholarship has been to a significant extent developed outside the academy (...)” (Frith 2007: 12); “But [in jazz music] the principles of composed music will often prove a failure” (Gonda 1971: 374).

Tendo em conta i) a frequente utilização da palavra «jazz» ao longo deste texto, ii) o elevado grau de assimilação do vocábulo no discurso sobre música em Portugal (comprovado pela habitual pronúncia da palavra com fonética portuguesa (ʒ'az) e iii) a inexistência de um vocábulo correspondente na língua portuguesa, proponho adoptar uma grafia da palavra sem aspas, sem itálico e com letra minúscula. A excepção será feita para as ocasiões em que me refira especificamente ao vocábulo (por exemplo, a propósito da sua grafia, da sua etimologia ou da sua significação), altura em que aparecerá entre aspas horizontais: «jazz». Pelo contrário, os diferentes estilos de jazz foram grafados em itálico, tendo em conta que são vocábulos estrangeiros (ex. *bebop*, *swing*, *free jazz*, etc.). De igual modo, a expressão *jazz studies* foi empregue na sua forma inglesa, observando a sua juventude no contexto lusófono, pelo que aparece formatada em itálico; aparece também com iniciais em minúsculas, de acordo com a sua utilização na literatura anglófona.

O presente texto foi redigido utilizando a ortografia anterior ao Acordo Ortográfico de 1990, em vigor desde 13 de Maio de 2009. Esta opção baseia-se na minha discordância em relação ao referido acordo e às alterações por ele impostas.

No que concerne à terminologia básica, optei por utilizar a expressão «domínio musical» para me referir ao jazz. Esta expressão é adoptada em detrimento de outra terminologia frequentemente utilizada, como por exemplo «estilo» ou «género». «Estilo» (em inglês *style*) é definido por Robert Pascall como “(...) manner, mode of expression, type of presentation (...). Style manifests itself in characteristic usages of form, texture, harmony, melody, rhythm and ethos” (Pascall 2001: 638). Neste sentido, dentro do jazz existem diversos estilos, desenvolvidos por diferentes músicos e/ou em diferentes períodos cronológicos. Samson define «género» (em inglês *genre*) da seguinte forma: “A class, type or category, sanctioned by convention. (...) Genres are based on the principle of repetition” (Samson 2001: 657). Samson realça que as características definidoras do género podem incluir apenas o material musical (incluindo forma e estilo mas não sendo de todo equivalente a estes) ou, de forma mais abrangente, incluir também o contexto social. Em todo o caso, o género almeja a estabilidade, pelo que se opõe às lógicas dinâmicas que caracterizam os estilos: “genre, working for stability, control and finality of meaning, might be said to oppose (...) idiomatic diversity and evolutionary tendencies” (Samson 2001: 657). Por conseguinte, à luz destas definições, jazz é um domínio musical, à semelhança por ex. da música erudita europeia; *bebop*, *cool jazz* e *free jazz*, por exemplo, são estilos do jazz, à semelhança dos estilos barroco, clássico ou romântico; o *standard* de jazz (tal como é definido em Pinheiro 2008: 81-82), a balada (ver nota de rodapé 37) e a performance de improvisação livre (entendido como improvisação sem material pré-composto no contexto do jazz) são, assim, géneros musicais, tal como a sonata, a sinfonia ou o quarteto.

Prefácio

A presente tese resulta do trabalho iniciado em Outubro de 2006, aquando da minha entrada para o Programa de Doutoramento em Música – especialidade Performance-Jazz. Em 2010 este programa foi convertido em Programa Doutoral em Música pelo processo de adaptação ao ciclo de estudos “Bolonha”.

A candidatura a este programa teve origem num convite da Professora Doutora Susana Sardo em 2005. Acolhi essa proposta imediatamente e de forma entusiástica, movido pelo interesse em prosseguir a minha formação musical na área do jazz e instigado pela vontade profunda de estudar em detalhe a produção musical de alguns dos meus pianistas e compositores de referência no contexto português. Tal como constante na proposta de trabalhos inicial, o programa apresentou uma estrutura bipartida, combinando uma parte teórica e uma prática.

A parte teórica do programa teve orientação da Professora Doutora Susana Sardo e culmina agora na apresentação desta tese. A proposta de trabalhos inicial avançava já a ideia de uma dissertação em torno de questões de identidade musical, com base na observação de um particular conjunto de pianistas de jazz em Portugal. Em virtude do pioneirismo do tópico em estudo no contexto académico português e a juventude dos *jazz studies* na UA e em todo o país, a fase inicial do trabalho teórico (*grosso modo* coincidente com o final de 2006 e o ano de 2007) consistiu numa definição do estado da arte neste domínio, bem como no levantamento de trabalho realizado na área do jazz e subsequente consulta preliminar, sempre que possível. Neste âmbito, consultei inúmeros planos curriculares em universidades por todo o mundo que incluíssem departamentos de *jazz studies* ou tivessem produzido algum tipo de trabalho nesse domínio. Este foi também um período de estudo na área das metodologias de investigação, incluindo a frequência dos seminários de Etnomusicologia conduzidos pela Professora Doutora Susana Sardo. O ano de 2008 marcou o início do trabalho de campo, com a realização de entrevistas preliminares logo em Janeiro desse ano.

A partir de 2008, concebi e apresentei várias comunicações em eventos científicos nas áreas da Musicologia, Etnomusicologia e *jazz studies*, tais como:

- Congresso da SIBE (Sociedad de Etnomusicologia) [Salamanca 2008, Lisboa 2010];

- Performa, Encontros Internacionais de Investigação em Performance, organizados pela Universidade de Aveiro [Aveiro 2009];
- Post-ip (Post in Progress – Fórum Internacional de Pós-graduação em Estudos de Música e Dança) [Aveiro, 2009];
- Congresso da EPTA (European Piano Teachers Association) [Castelo de Paiva, 2009];
- Leeds International Jazz Conference (desde 2012 denominado Leeds International Jazz Education Conference), congresso anual sobre jazz organizado pelo Leeds College of Music (Leeds, Reino Unido) [Leeds 2009, 2010, 2011];
- Research Day Universidade de Aveiro [Aveiro 2011];
- Congresso Rhythm Changes, evento académico sobre jazz organizado pelo projecto de âmbito europeu com o mesmo nome [Amesterdão 2011];
- ENIM (Encontro Nacional de Investigação em Música), organizado pela SPIM (Sociedade Portuguesa de Investigação em Música) [Porto 2011, Castelo Branco 2012, Cascais 2013];
- Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos [Lisboa, 2012];
- International Jazz Day Universidade de Aveiro [Aveiro, 2012, 2013, 2014, 2015].

De igual modo, partilhei os resultados do meu trabalho em eventos não académicos, como por exemplo:

- Ciclo Jazz na Ordem (organizado pela Secção Norte da Ordem dos Médicos) [Porto, 2013 e 2014];
- Sessões *Quark!*, organizadas pelo JACC (Jazz ao Centro Clube) [Coimbra, 2009];
- Elaboração de notas de programa para vários concertos na Casa da Música, Porto [2009-2015].

A presente tese inclui excertos de alguns destes textos originalmente apresentados em comunicações. Alguns deles foram publicados em actas. A estas publicações acresce a recensão aos livros de Ricardo Pinheiro (Pinheiro 2012; 2013b) publicada na *Revista Portuguesa de Musicologia* já em 2015 (Figueiredo 2015b).

A partir de 2009, o trabalho teórico no âmbito deste doutoramento assumiu o formato de regime temporário, particularmente em função da minha actividade performativa, da minha participação em outros projectos de investigação (nomeadamente o projecto *Mensageiros do Jazz*) e da minha actividade docente. Inclusivamente, entre 2010 e 2013 esteve quase permanentemente suspenso, exceptuando-se algum trabalho de campo realizado durante este período por razões conjunturais.

A parte prática do programa de doutoramento previa trabalho de aperfeiçoamento técnico e artístico na área do piano jazz, supervisionado pelo meu co-orientador, o pianista e compositor Mário Laginha. Assim, entre 2006 e 2009, tiveram lugar aulas práticas regulares em casa do co-orientador, e foi desenvolvido trabalho nas áreas do aperfeiçoamento instrumental e também na composição. Esta parte encontrou o seu término em finais de 2010, com a edição do meu primeiro registo discográfico, *Manhã* (Trio 2010). Subsequentemente, desenvolvi trabalho de índole performativa na área do jazz enquanto líder e também enquanto *sideman*, donde destacaria os projectos seguintes:

Projecto	Líder(es)	Registo(s) Discográfico(s)	Função	Referência
Luís Figueiredo Trio	Luís Figueiredo	<i>Manhã</i>	Produtor, compositor, arranjador, pianista	(Trio 2010)
Sofia Vitória & Luís Figueiredo	Sofia Vitória, Luís Figueiredo	<i>Palavra de Mulher</i>	Produtor, arranizador, pianista	(Vitória e Figueiredo 2014/2012)
LADO B	Luís Figueiredo	<i>LADO B</i>	Produtor, compositor, arranjador, pianista	(Figueiredo 2012)
João Hasselberg	João Hasselberg	<i>Whatever It Is You're Seeking, Won't Come in the Form You're Expecting</i>	Pianista	(Hasselberg 2013)
		<i>Truth Has to Be Given in Riddles</i>	Pianista	(Hasselberg 2014)
Jorge Moniz Quarteto	Jorge Moniz	<i>Inquieta Luz</i>	Pianista	(Quarteto 2014)
Luísa Sobral	Luísa Sobral	<i>Lu-Pu-I-Pi-Sa-Pa</i>	Produtor, arranizador, pianista	(Sobral 2014)
SongBird	João Hasselberg, Luís Figueiredo	<i>SongBird, Vol. 1</i>	Produtor, pianista	(Hasselberg e Figueiredo 2015)

Figura 1 - Actividade performativa desde 2008 até ao presente

Se os resultados da parte performativa deste programa doutoral se encontram razoavelmente visíveis (em registos discográficos e performances regulares), já a parte teórica encontra alguma circunscrição no universo académico. Espero, contudo, que esta tese goze de alguma circulação e consiga apelar ao interesse de leitores diferenciados. Espero ainda que possa oferecer contributos para uma reflexão conceptual sobre o jazz em geral no âmbito dos *jazz studies*, e também para um mapeamento estilístico e identitário do jazz em Portugal.

INTRODUÇÃO

Os *jazz studies* e os problemas da investigação em jazz

“‘Jazz is too ‘Other’ for musicology and not ‘Other’
enough for ethnomusicology’”
(David Borgo *apud* Ake 2002: 1).

A produção de discurso verbal sobre música constitui um processo complexo. Se a linguagem verbal é um sistema essencialmente literal (muito embora com potencialidades metafóricas), a música constitui um domínio eminentemente abstracto, pelo que esse processo pode revelar-se frequentemente difícil e frustrante:

Translating musical experience and insight into written or spoken words is one of the most fundamental frustrations of musical scholarship. Charles Seeger (1977) called this the *linguocentric predicament* – no matter how elegantly an author writes, there is something fundamentally untranslatable about musical experience (Monson 1997: 74).

Por outro lado, a ideia de uma «retórica musical» (Piedade 2007: 2) permite aproximar os dois domínios, estabelecendo um paralelismo que equipara o discurso musical ao verbal. Assim, o discurso verbal sobre a música recorre frequentemente a um conjunto de figuras de estilo próprios da linguagem verbal, como a metáfora ou a sinédoque. De resto, toda a música pode ser encarada como um processo metafórico (Feld *apud* Monson 1997: 75). O livro *Saying Something*, de Ingrid Monson (1997), debruça-se sobre esta ideia da música enquanto discurso, particularmente num capítulo intitulado “Music, language, and cultural styles: improvisation as conversation” (1997: 73-96). O próprio subtítulo deste capítulo, “improvisation as conversation”, sugere precisamente essa noção de retórica musical. Berliner parece concordar com esta visão: no seu exaustivo volume *Thinking in Jazz*, o capítulo dedicado à temática da interacção entre músicos intitula-se “The Collective Conversation and Musical Journey” (Berliner 1994: 348).

No caso do jazz, podemos afirmar que esta tarefa se afigura por um lado mais fácil e por outro mais difícil. Mais fácil, no sentido em que a natureza profundamente interactiva do jazz (assegurada, entre outros, pelo elemento da improvisação) aproxima este domínio ainda mais da noção de retórica musical, promovendo esse paralelismo entre o discurso verbal e o musical. Por outras palavras, é mais fácil concebemos a improvisação enquanto conversação do que a música em geral enquanto conversação. Por outro lado, a tarefa torna-se mais difícil em virtude da natureza fluida deste domínio, o qual não se baseia na partitura enquanto «modelo»

referencial para a performance; neste sentido, no estudo do jazz não são adequadas as vias teóricas e metodológicas geralmente empregues na descrição da música erudita:

But [in jazz music] the principles of composed music will often prove a failure. In jazz music not only improvisation of melody and of harmony, but the whole technique of presentation is of an improvisatory character. It would be a mistake to compare the two kinds of music directly (Gonda 1971: 374).

In their differences from and overlaps with traditional Western music theory, the commentaries of professional musicians suggest that musical theories developed for the explication of scores are not fully appropriate to the elucidation of improvisational music making (Monson 1997: 74).

Por exemplo, a análise musical de um solo de um particular instrumentista com base na sua transcrição em partitura utilizando o sistema de notação convencional deixará necessariamente de fora uma parcela muito significativa do discurso musical, mormente os aspectos mais associados ao tempo e ao timbre. Assim, no caso do jazz é necessário encontrar um modelo alternativo que reflecta a qualidade oral/aural desta música e ainda assim forneça instrumentos para uma análise musical adequada¹.

Esta procura por um modelo analítico alternativo tem sido consideravelmente dificultada pelo afastamento do jazz em relação à academia. Como Frith sublinha, existe uma parte considerável do estudo do jazz que tem autoria de não-académicos (jornalistas, conhecedores, etc.):

[J]azz scholarship has been to a significant extent developed outside the academy, by journalists and connoisseurs, resistant if not contemptuous of academic fashion and classroom theories – more concerned with the accumulation of knowledge (and records), and looking for wisdom to musicians rather than listeners (Frith 2007: 12).

Gioia reforça esta ideia, identificando as figuras pioneiras da área dos *jazz studies* em Panassié, Delaunay e Goffin:

Hugues Panassié, Charles Delaunay, and Robert Goffin were the founding fathers of jazz studies. In criticism, discography, and biography they made the first real steps, at times awkward and uncertain, toward establishing a new area of musical research. (...) A half century of jazz scholarship has made it relatively easy to point out in retrospect the flaws in these early forays into jazz studies, yet in comparison with the mixture of

¹ Meadows (1987) considera que a Etnomusicologia pode fornecer importantes instrumentos para a análise e notação do jazz e deu o exemplo de uma análise realizada por R. King [1984] utilizando um sistema concebido por Alan Lomax (1970) (sobre a opção tomada a este respeito no âmbito desta tese, ver ponto da introdução sobre metodologias de investigação).

misinformation and neglect which preceded these pioneering works, the achievements of Panassié, Goffin, and Delaunay are considerable (Gioia 1989: 136).

Num artigo de 1971, J. Gonda escrevia sobre a profusão de livros sobre jazz, a maioria dos quais tinha apenas a finalidade de divulgar este domínio musical:

The literature on jazz is surprisingly vast: while there exist genres – e.g. the much more popular dance music – with hardly any literature at all, works on the history and theory of jazz, as well as works of a biographical character related with jazz have been published, in great numbers. (...) The great majority of these books, however, is of a popularizing character, without claim to scientific rank (Gonda 1971: 374).

Ainda em 1988, Lewis Porter corroborava os testemunhos anteriores:

To date, most jazz research has been done by individuals who are neither musicians nor academics. These efforts have been very much appreciated by all concerned with the field. All the while, we recognize the fact that non-musician non-academics usually have several handicaps as jazz researchers. First, they are not performers of the music. Second, they vary greatly in their understanding of research methods (Porter 1988: 195).

Durante as décadas anteriores ao discurso de Porter, sobretudo no período pós-II Guerra Mundial, o jazz fora alvo de estudo profissional, mas as obras produzidas fundavam-se sobretudo em abordagens formalistas, utilizando um quadro metodológico concebido originalmente para a análise da música erudita europeia. É o caso de autores como Gunther Schuller (Whyton 2012: 1).

Contudo, no mesmo artigo Porter saudava já o novo espaço que os *jazz studies* estavam aparentemente a conquistar, representado pela figura recente do *jazz scholar*:

The recent appearance of the professional jazz scholar – the person who is hired, at least partially, to engage in jazz teaching and research and is not forced to pursue jazz only as a hobby or sideline – is a significant development in the acceptance of jazz in American higher education (Porter 1988: 204).

Num artigo do mesmo ano, Charles Brown afirmava que o jazz não tinha já que lidar com o complexo de inferioridade em relação à música erudita europeia no contexto académico: “[w]hile scholars still condescend to popular music such as rock and even more so country music, jazz no longer shares that stigma. One still encounters occasional defensiveness in the literature, but by and large it is no longer an issue” (Brown 1988: 43).

Com efeito, segundo Tony Whyton a década de 1990 marcou uma viragem neste campo, com o advento dos chamados *New Jazz Studies*:

The 1990s offered a sea-change in the development of jazz research, with scholars challenging the ground upon which jazz history had been written to date. (...) Together, these writings signalled a shift in approach for musicology towards what later would be described as the New Jazz Studies (Whyton 2012: 1).

Uma das mais importantes propostas dos novos *jazz studies* tem sido desafiar a tradicional concepção do jazz enquanto tradição linear e homogénea. O artigo de Scott DeVeaux intitulado "Constructing the Jazz Tradition" (Deveaux 1991) e o livro *Is Jazz Dead? (Or Has It Moved to a New Address)* de Stuart Nicholson (Nicholson 2005) são óptimos exemplos desta nova postura epistemológica. A actual investigação em jazz é claramente devedora desta viragem operada na década de 1990, e esta tese encontra enquadramento nesse movimento.

Ao longo do tempo, os *jazz studies* têm sido naturalmente um reflexo da singular condição gnósica e expressiva do próprio jazz, afirmando-se hoje como uma área profundamente multidisciplinar. Particularmente nos EUA mas também noutras regiões, esta área recebe contribuições de quadrantes como a Etnomusicologia, a Sociologia, a Antropologia e os estudos culturais, a Psicologia, os estudos literários, os estudos africanos-americanos, os estudos de género e a crítica jornalística, entre vários outros. Cada um destes diferentes domínios acarreta naturalmente o seu próprio conjunto de princípios e metodologias. De igual modo, a este “jazz art world” (Lopes 2002) corresponde um discurso analítico adequado a esse espaço alternativo que o jazz construiu ao longo da sua história². Esse discurso analítico tem sido obrigado a deitar mão de vários registos discursivos e tipos de fontes:

The attempt to find appropriate discursive models therefore takes its writers across the whole spectrum of critical commentary, from street argot and the breathlessness of the gossip column, to the academic language of high Modernism (Johnson 1993: 1).

Daí resulta a opção de, neste trabalho académico sobre jazz, eu considerar um conjunto de fontes que de outro modo seriam facilmente dispensadas pela sua falta de rigor científico,

² O conceito de “jazz art world” será explicitado mais adiante nesta tese.

como por exemplo publicações periódicas generalistas, publicações não-periódicas não-académicas, filmografia não-académica, webgrafia de autoria anónima, etc.³

Problemática, modelo teórico e metodologias de investigação

Problemática e modelo teórico

O jazz em Portugal é hoje ainda um território pouco estudado, sobretudo no âmbito da produção académica. De resto, exceptuando as publicações não-académicas de Jorge Lima Barreto (Barreto 1975; 1990; 2001) e de José Duarte (entre outras, Duarte 2000; 2001; Duarte e Alves 2004; Duarte 2009), o domínio do jazz tem sido objecto de poucas publicações no país. Com o trabalho pioneiro de Hélder Martins em 2005 (Martins 2005a; Martins 2006) teve início o percurso do jazz nas publicações académicas em Portugal. Nos anos desde então decorridos temos assistido a alguns passos substanciais nesse percurso, dos quais destaco:

- A tese de doutoramento de Ricardo Pinheiro (Pinheiro 2008) defendida na FCSH-UNL em 2008, muito embora não verse sobre o jazz em Portugal (esta tese foi adaptada e mais tarde publicada em Pinheiro 2012; 2013b);
- As entradas sobre tópicos associados ao jazz na *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Castelo-Branco 2010b; a; c; d);
- A tese de doutoramento de António Augusto de Aguiar (Aguiar 2012) defendida na UA em 2012 (muito embora trate da improvisação em vários domínios e não exclusivamente no domínio do jazz);
- Várias dissertações de mestrado na área do jazz;
- Vários artigos avulsos da lavra de investigadores portugueses, em particular os associados aos pólos da FCSH-UNL e da UA do INET-MD (alguns desses artigos

³ Particularmente sobre a webgrafia, Pressing esclarece: “in the area of jazz research, websites have become an indispensable companion. They provide extensive discographies (...) and can be readily accessed via keyword search for their names using any standard search engine. (...) Availability of audio discs can also be ascertained by access to broad commercial retailers in music, such as www.amazon.com” (Pressing 2002: 216).

encontraram publicação em revistas especializadas, como por exemplo Pinheiro 2013a; Cravinho 2014; Figueiredo 2015b).

Contudo, escasseiam ainda hoje as publicações neste domínio, pelo que é seguro afirmar que qualquer trabalho sobre jazz produzido no contexto académico em Portugal ainda se reveste de especial urgência e necessidade.

A escolha do objecto central desta tese partiu inicialmente de um critério absolutamente subjectivo: a vontade de aprofundar o conhecimento sobre um conjunto de pianistas que se me afiguravam particularmente inspiradores enquanto pianista e amante de música. Eram eles António Pinho Vargas (1951-), Mário Laginha (1960-), João Paulo Esteves da Silva (1961-) e Bernardo Sasseti (1970-2012). A prossecução do trabalho desvelou gradualmente outros nomes que poderiam integrar este conjunto de estudos de caso, nomeadamente se tivermos em conta um critério etário ou cronológico: Marcos Resende, Emílio Robalo (1955-) e João Maurílio (1947-) são disso exemplos; concomitantemente, a colaboração do pianista portuense Carlos Azevedo permitiu relembrar a existência de pianistas em actividade na cidade do Porto de forma contemporânea a Pinho Vargas e Emílio Robalo, como Miguel Braga (1948-) ou André Sarbib (1952-). No entanto, ao critério subjectivo inicialmente determinante juntaram-se rapidamente dois outros, mais objectivos: o da individualidade estilística destes músicos e o da sua proeminência e visibilidade na *jazz scene* portuguesa. Adicionalmente, o trabalho de pesquisa subsequente deixou a descoberto alguns traços identitários que pareciam sugerir a necessidade de estudar profundamente o conjunto de músicos acima descrito. Várias afinidades entre eles, assim como idiossincrasias individuais, constituíram um universo identitário que se me afigurou pertinente para um estudo desta natureza. Assim, decidi convertê-los nos estudos de caso de uma série de reflexões de ordem conceptual associadas ao jazz em geral, e particularmente ao jazz em Portugal, a partir de uma questão central: de que forma este conjunto de músicos se identifica entre si a partir do modo como concebem a música que fazem, ou seja, como constroem a sua identidade musical. Neste sentido, importa também responder a questões de base, nomeadamente:

- Como se processa a construção da identidade musical?

- Em que medida pode o jazz constituir um espaço privilegiado para a expressão de individualidades?
- Como se explica a coincidência temporal de uma geração de músicos dedicada ao jazz em Portugal?
- Como abordar a caracterização estilística deste conjunto de músicos?
- Que perspectiva acerca do jazz e dos seus processos criativos subjaz à produção musical destes indivíduos?
- Podemos falar num «jazz português»? Como se configura?
- Qual o legado desta geração para os músicos ulteriores no jazz em Portugal?

O trabalho foi, por conseguinte, conduzido por forma a dar resposta a estas questões centrais. Do ponto de vista teórico, os tópicos trabalhados ao longo desta tese circulam em torno de dois núcleos conceptuais: i) uma particular noção de «identidade musical» e ii) a noção de um “jazz art world” (Lopes 2002) (ou, a ideia do jazz como espaço de conciliação de bipolaridades).

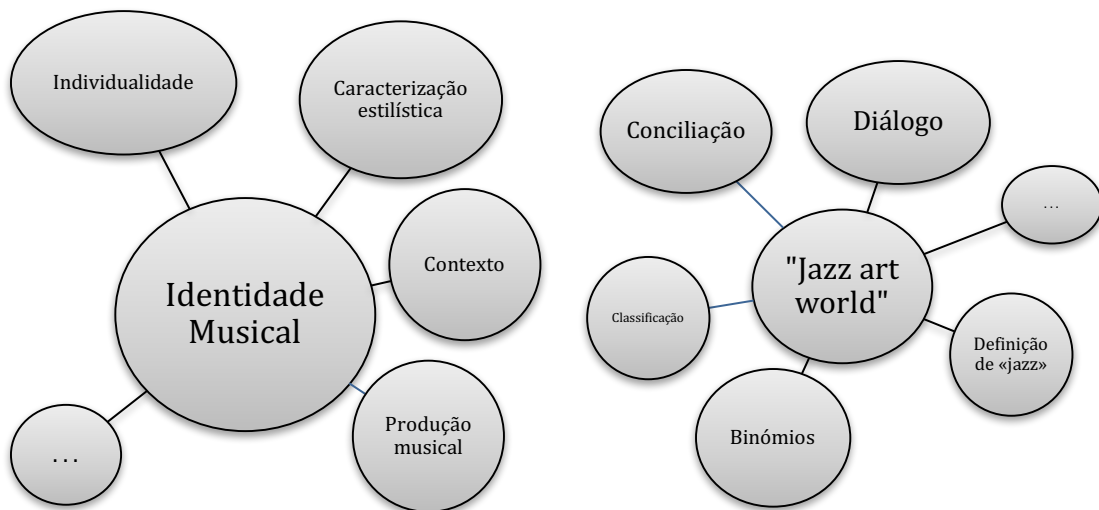


Figura 2 - Dois núcleos conceptuais desta tese, «identidade musical» e "jazz art world" (Lopes 2002), e outros tópicos-satélite.

i) Identidade musical

A temática da identidade musical rapidamente se afirmou como central neste trabalho, encontrando fundação na ideia de individualidade no jazz em geral e na forte vontade de individuação exibida por estes músicos em particular. Contudo, o conceito de «identidade musical» apresenta dificuldades claras, razão pela qual nunca o mencionei explicitamente aos meus colaboradores no decurso das entrevistas realizadas. De resto, o trabalho de pesquisa bibliográfica realizado numa primeira fase do programa doutoral deixou clara a escassez de literatura que faça uso da expressão «identidade musical» na acepção que lhe atribuo no contexto desta tese⁴. A maioria da bibliografia consultada revelou discursos dicotómicos, sendo que o mais visível é porventura aquele que opõe a perspectiva «textual» (i.e., a que atribui a identidade ao texto musical) à «contextual» (i.e., a que encontra a identidade no contexto que proporcionou a criação musical). Bruce Johnson chamou-lhes, respectivamente, “formalist approaches” e “cultural narratives” (Johnson 2002b: 33)⁵. Ao invés, no contexto desta tese interessava-me compreender o universo identitário de cada um destes indivíduos (bem como o universo deste conjunto que os engloba) numa perspectiva holística que incluísse não só os recursos e traços estilísticos audíveis na sua música mas também as suas características pessoais e formativas, e ainda a forma como esse indivíduo percepciona o contexto cultural circundante. Assim, surgiu a necessidade de propor um novo conceito de identidade musical que pudesse desempenhar uma função conciliadora das diferenças acima descritas e devolver a agência ao próprio músico no processo de construção dessa identidade (ver capítulo 4.4.). Com efeito, considero que o contexto circundante exerce efectivamente influência sobre a produção musical do indivíduo, mas exactamente na medida em que é percepcionado pelo próprio indivíduo (no caso do contexto sónico, falamos de “paisagem sonora” - ver Schafer 1969; Truax 1999/1978). Assim, o processo de construção da identidade está centrado no indivíduo, e não nos contextos e nalguma força alegadamente inelutável a eles associada.

Impõe-se nesta altura um esclarecimento: esta posição não deve ser confundida com a defesa de uma ideia de localidade da música (isto tornar-se-á claro mais adiante neste texto). Com

⁴ As excepções a esta realidade serão enumeradas no capítulo 4.4.

⁵ Como veremos adiante, ao contrário de outros domínios, na área dos *jazz studies* o tópico da «identidade musical» é tratado prolificamente na acepção que eu atribuo ao termo. Contudo, a terminologia utilizada raramente coincide com a minha (ver capítulo 4.5.).

efeito, não subscrevo nesta tese a visão da cultura como geograficamente delimitada, sobretudo no recorte cronológico das últimas décadas, em que as inovações tecnológicas ao nível das comunicações e da transmissão de conteúdos reconfigurou por completo o nosso acesso a referências e produtos culturais. Contudo, como terei oportunidade de reiterar mais adiante, considero também que a recusa epistemológica de cultura geograficamente delimitada não implica uma desvalorização do papel do contexto na configuração de identidades musicais; apenas pretendo deslocar o foco do texto musical e do contexto para os processos individuais de percepção do contexto e a sua representação sonora na música. Assim, representaria este processo de construção de identidade musical da seguinte forma:

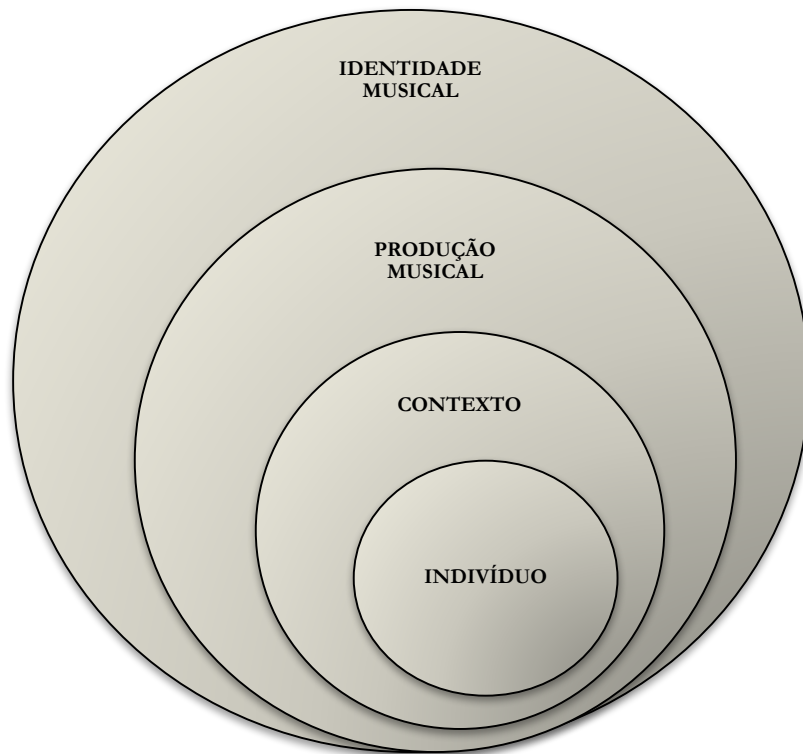


Figura 3 – Modelo teórico de análise do conceito de «identidade musical» proposto nesta tese.

Como podemos observar nesta figura, a identidade musical funciona como um todo que compreende a produção musical (a música propriamente dita) mas também o contexto

circundante, e ainda o relacionamento que o indivíduo com ele estabelece; é desse relacionamento que resulta a produção musical. A seta que liga o indivíduo ao contexto é bidireccional, observando o papel do contexto mas também o papel do próprio indivíduo na percepção desse contexto. De igual modo, a seta que liga o relacionamento entre indivíduo e contexto à produção é também bidireccional. Assim, este conceito de identidade musical promove uma conciliação entre as “formalist approaches” e as “cultural narratives” sinalizadas por Johnson.

ii) O “jazz art world”

O segundo núcleo conceptual deste texto surge de uma análise histórica e estilística dos processos criativos e performativos do jazz, e ainda dos vários contextos sociais associados ao jazz. Os músicos escolhidos são também poderosas ilustrações deste complexo cenário. Ao longo da sua história, o jazz construiu um espaço para si próprio, um “jazz art world” (Lopes 2002) que existe como um espaço com afinidades com (mas independente de) outros espaços pré-existentes. Frequentemente, esses espaços existem sob a forma de relações dicotómicas (binómios), como erudito/popular⁶, pré-composto/improvisado, entre outras, pelo que o jazz existe assim como um domínio de superação dessas oposições. Como afirma Simon Frith acerca das conotações sociais do jazz, a lógica por trás da história do jazz não é evolucionista (de tradicional para popular, e depois para erudito) mas sim dialéctica (entre todos esses espaços) (Frith 2007). Esta perspectiva encontra-se representada no seguinte modelo teórico:

⁶ A expressão «música popular» aparece nesta tese com a significação correspondente à expressão anglófona *popular music*, tal como tratada nas publicações de Simon Frith (2007) e Richard Middleton e Peter Manuel (2001). Frith enumera uma série de critérios para definição de *popular music* (ver capítulo 3.1.2.), mas Middleton e Manuel afirmam que é impossível determinar ao certo as características deste domínio, estando a sua definição sempre dependente da sua relação com outros domínios em determinado momento no tempo: “[f]or most popular music scholars, it is better to accept the fluidity that seems indelibly to mark our understandings of the ‘popular’. From this perspective popular music has no permanent musical characteristics or social connections; rather, the term refers to a socio-musical space always in some sense subaltern, but with contents that are contested and subject to historical mutation. Stuart Hall (...) insists that it is impossible to understand the popular in any given moment except by placing it in a broader cultural context (the other categories it is working alongside and against) and that it possesses no essential content or social affiliations; rather, ‘it is the ground on which the transformations are worked’ (Hall, 1981, p.228)” (Middleton e Manuel 2001: 129). Não raramente, aos discursos sobre música está implícita uma hierarquização dos diferentes domínios musicais mediante uma avaliação do seu valor cultural; nessa hierarquização, a *popular music* aparece invariavelmente subalternizada (ver Middleton e Manuel 2001), associada à *low art* e em oposição à *high art*. (para uma destrinça entre popular music e pop music, ver nota de rodapé 48; para uma discussão sobre o problema da cultura popular por oposição a, simultaneamente, o “folclórico” e o “massivo”, ver Canclini 1987).

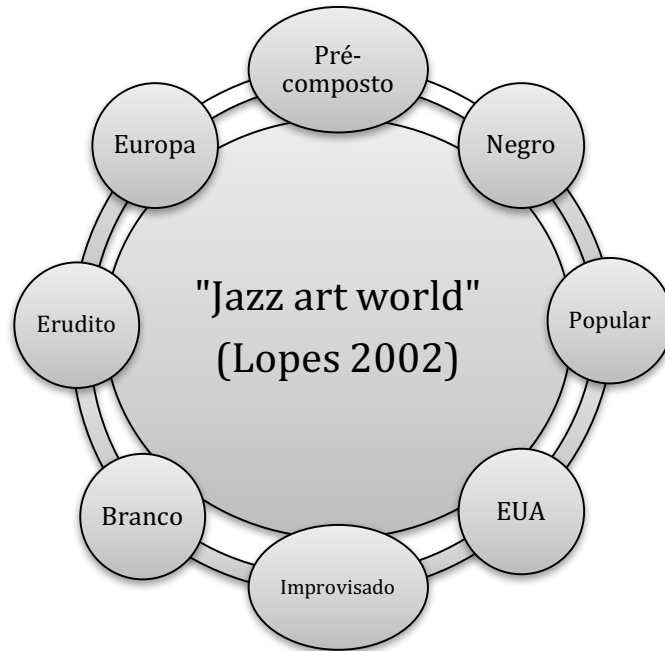


Figura 4 - Modelo teórico de análise do conceito de "jazz art world" (Lopes 2002).

A Figura 4 representa o “jazz art world” enquanto novo espaço que mantém pontos de contacto com outros espaços pré-existentes e bipolarizados. Reparemos que, na figura, esses espaços se encontram em igualdade hierárquica, mas localizados em oposição diametral⁷.

Considerando estes dois núcleos conceptuais, diria que a fundação teórica desta tese consiste numa ideia de fundo que denominaria de «jazz enquanto conciliação». De perspectivas dicotómicas sobre a construção de identidade musical, por um lado, e de inúmeros binómios que caracterizam o pensamento ocidental ao longo do séc. XX, por outro (sobre a música como conciliação, ver Sardo 2013; [no prelo]).

Metodologias de investigação

Do ponto de vista metodológico, optei por recorrer maioritariamente à pesquisa bibliográfica não-periódica e ao trabalho de campo, mormente a entrevista. Considero que o recurso a

⁷ Como veremos adiante, a utilização desta terminologia nesta tese não implica uma coincidência absoluta com o conceito proposto por Lopes (2002) (ver capítulo 3.7.).

fontes como publicações periódicas de carácter generalista, televisão e outras configuraria uma outra via possível, embora não tão adequada ao escopo deste trabalho. Se por um lado a bibliografia se revelou essencial na reflexão conceptual acima desciminada, a entrevista enquanto técnica de trabalho de campo revelou adequar-se na perfeição a um estudo marcado primeiramente pelas noções de individualidade e identidade musical. A entrevista permitiu-me contactar de perto com os indivíduos que constituem estudos de caso nesta tese, e sobretudo registar a sua visão sobre si mesmos e sobre os variados assuntos que eu coloquei à sua consideração. Adicionalmente, forneceu-me um conhecimento mais completo sobre estes músicos através da colaboração de outros músicos e divulgadores⁸. Assim, foram realizadas quinze entrevistas entre 2008 e 2014, a saber:

Nome	Data	Local
António Pinho Vargas	27/mai/08	Estúdio de APV, Lisboa
João Paulo Esteves da Silva	22/jan/08	Casa de JPES, Lisboa
Mário Laginha	22/jan/08	Casa de ML, Colares
Bernardo Sasseti	23/jan/08	Amoreiras Shopping, Lisboa
Filipe Melo	08/set/09	Pastelaria Califa, Lisboa
António José Barros Veloso	08/set/09	Consultório de AJBV, Lisboa
Carlos Azevedo	27/set/10	ESMAE, Porto
Manuel Jorge Veloso	24/fev/12	Pastelaria Granfina, Lisboa
	06/jul/13	Casa de MJV
Ruben Alves	23/fev/13	Salão Brazil, Coimbra
Emílio Robalo	07/fev/13	Restaurante O Caseiro, Lisboa
Jorge Costa Pinto	08/fev/13	Escola de Música Jorge Costa Pinto, Lisboa
Justiniano Canelhas	06/nov/13	Casa de JC, Lisboa
Júlio Resende	17/abr/14	FCSH-UNL, Lisboa
Filipe Raposo	17/abr/14	CCB, Lisboa

⁸ Inevitavelmente, como notei anteriormente, o meu trabalho de campo assumiu frequentemente o formato de observação participante, no sentido em que me debrucei sobre um domínio no qual eu próprio sou agente activo.

Figura 5 - Lista de entrevistas realizadas no âmbito do trabalho para esta tese, incluindo data e local de realização de cada entrevista.

A título complementar, recorri ocasionalmente a bibliografia não-académica na área dos *jazz studies*, sobretudo por (como já afirmei anteriormente) considerar que nesta área tem particular pertinência este tipo de fonte: alguns exemplos são *liner notes*⁹ incluídas em libretos de fonogramas, publicações especializadas não-académicas como a *Downbeat* ou, em Portugal, a *jazz.pt*. Igualmente, recorri a alguma filmografia documental, sobretudo de carácter histórico. Recorri também à técnica da transcrição musical a partir de fonogramas para posterior análise musical.

No que concerne à análise musical, optei por utilizar a «teoria das tópicas» enquanto modelo teórico orientado para a análise da música popular, por oposição à análise da música erudita centrada fundamentalmente na partitura. Desenvolvido por autores como Kofi Agawu (Agawu 1991) ou Leonard Ratner (Ratner 1980), este modelo de análise tem sido utilizado extensivamente por Acácio da Piedade em trabalhos sobre música brasileira (ver, entre outros, Piedade 2003; Bastos e Piedade 2007; Piedade 2009; Piedade 2011). A teoria das tópicas baseia-se no conceito de «retórica musical»: a ideia de “[u]ma retórica musical sugere uma visão da música como discurso, ancorando-se na ideia de figuras da retórica musical” (Piedade 2007: 2). Assim, de forma paralela ao discurso verbal, também no discurso musical encontramos figuras retóricas, chamadas «tópicas»:

Tópicas são figuras retóricas na música, e entendê-las implica em tomar a música como discurso e assumir o interesse comunicativo do compositor. Determinadas figurações são empregadas na narrativa musical com o objetivo de serem compreendidas, caso contrário há um fracasso comunicativo que equivale à inexpressão. Venho pesquisando um conjunto de tópicas musicais que entendo constituir um aspecto importante do universo da música brasileira, constituintes, portanto, da musicalidade brasileira, que flutuam acima da divisão popular/erudito (ver PIEDADE 2005, 2006, 2009). Tópicas são figurações musicais forjadas no seio da cultura, construídas por meio de complexos processos históricos e culturais de natureza transregional e transnacional. Mais do que clichês ou maneirismos, as tópicas são elementos estruturais (motivos, variações, texturas, ornamentos, etc.) que portam

⁹ Segundo o dicionário inglês Merriam-Webster, *liner notes* são: “information about a record, CD, or tape that is printed on its cover or on a piece of paper placed inside its cover”. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/liner%20notes>, consultado em 25/06/13.

significados e que constituem o texto musical. Se, muitas vezes, aparecem ali de forma saliente, em outros momentos parecem agir em camadas mais sutis (Piedade 2009).

Este modelo tem, portanto, a vantagem adicional de “flutuar acima da divisão popular/erudito” (Piedade 2009), adequando-se perfeitamente ao contexto da produção musical dos colaboradores principais desta tese. Piedade acrescenta que “as unidades musicais deste discurso [musical] são, muitas vezes, atribuídas de qualidade ou *ethós*, isto por meio de convenção cultural (diga-se, histórica e tácita). O encadeamento destas unidades compõe parte do discurso musical e sua lógica” (Piedade 2007: 3). Esta constatação está intimamente ligada à noção de emoção na música. Na obra de Villa-Lobos, por ex., o autor identifica tópicos como por exemplo “tópicos selvagens” (que se referem à natureza), “tópicos animais” (que retratam tipicamente pássaros e outros animais), “tópicos de floresta tropical” (como lugar de teofania) e tópicos “época-de-ouro”, denominando referências musicais que pretendem “constituir o imaginário, (re)criar o mito de origem segundo o qual o autêntico, o puro, a verdadeira musicalidade brasileira se perdeu nas sombras do passado e pode ser revivada por meio de figurações específicas” (Piedade 2009). Esta referenciação a um passado colectivo imaginado tem importantes conexões com as noções de «portugalidade» abordadas no capítulo 9.3., mas há outros aspectos da música dos principais colaboradores deste trabalho que podem ser perspectivados como tópicos. Para efeitos desta tese e destes músicos em particular, considere os seguintes conjuntos de tópicos:

- Tópicos da música erudita: recursos associados aos vários estilos da música erudita europeia;
- Tópicos da música popular: recursos associados à música popular nos seus vários estilos;
- Tópicos latino-americanas: recursos associados a estilos e géneros da América Central e do Sul;
- Tópicos de «portugalidade»: recursos que constituem referências a um imaginário de «portugalidade».

Cada um destes conjuntos inclui recursos melódicos, rítmicos, formais, etc. que os compositores/pianistas empregam na sua música, desta forma referindo-se a outros domínios,

que poderão ser musicais (a música erudita europeia, o *rock*, o samba, etc.) ou extramusicais (Portugal, o Alentejo, a infância, etc.).

Sobre a dupla condição de músico e investigador

No dia 20 de Novembro de 2009, teve lugar no Instituto Franco-Português, em Lisboa (desde 2011 chamado Institut Français du Portugal), uma mesa redonda dedicada ao jazz que tinha como ponto de partida para a discussão a frase “Jazz toca-se nos EUA e pensa-se na Europa”. A iniciativa coube a José Duarte, proeminente divulgador do jazz em Portugal com estreitos laços à Universidade de Aveiro¹⁰, que se fez acompanhar, neste evento, de um conjunto diversificado de convidados assente no triângulo geográfico EUA-França-Portugal: o jornalista e crítico Serge Baudot, o jornalista e fotógrafo Alex Dutilh, Thierry Riou, músico, ex-jornalista e co-proprietário de um dos locais obrigatórios do roteiro do jazz lisboeta durante cerca de 9 anos, o Ondajazz¹¹, o meu colega e investigador do INET-MD Hélder Bruno Martins, autor da primeira publicação académica sobre jazz em Portugal (Martins 2006), e o saxofonista Steve Potts, literalmente um americano em Paris desde que se radicou na Europa em 1970.

Mais do que a suposta provocação implícita na frase proposta por José Duarte à qual subjaz a já tão debatida rivalidade entre EUA e Europa no que diz respeito ao jazz (Nicholson 2001; Atkins 2003; Heffley 2005; Nicholson 2005), interessou-me sobretudo a perspectiva dicotómica entre o “tocar o jazz” e o “pensar o jazz”¹². É certo que vários investigadores e divulgadores de jazz também tocam (embora geralmente como actividade secundária) e é seguramente correcto afirmar que os músicos pensam a música que tocam e ouvem, mas será que os paradigmas que utilizam para tocar e pensar o jazz são iguais? E, se são diferentes, serão eles compatíveis? Será possível reuni-los numa só pessoa?

¹⁰ Em 2005, José Duarte doou à Universidade de Aveiro a sua colecção pessoal, composta por cerca de setecentos livros, mais de dois mil registos discográficos (CDs e LPs), mais de duzentos títulos de revistas, inúmeros documentos manuscritos, recortes de jornais, objectos de correspondência, etc. Sobre essa colecção foi criado o Centro de Estudos de Jazz da Universidade de Aveiro. Para mais informações, ver website do centro: <https://www.ua.pt/ii/cej/>.

¹¹ O Ondajazz foi fundado em Outubro de 2004 e encerrou as suas portas em Fevereiro de 2014.

¹² O tópico da ubiquidade dos binómios nos discursos sobre jazz será abordado no capítulo 3.6.

A este respeito, gostaria de mencionar o projecto *Mensageiros do Jazz: o Papel dos Divulgadores do Jazz em Portugal no Séc. XX*, projecto de investigação levado a cabo na Universidade de Aveiro entre 2010 e 2013 sob coordenação da Professora Doutora Susana Sardo e com financiamento da Fundação para a Ciência e Tecnologia, e cuja equipa integrei desde a sua concepção e candidatura até à sua conclusão¹³. O trabalho no âmbito deste projecto começou com a selecção de cinco divulgadores de jazz portugueses cujas acções ao longo do séc. XX se tivessem provado particularmente relevantes para a afirmação deste domínio musical no país. Na pesquisa subsequentemente desenvolvida sobre cada um dos divulgadores seleccionados, coube-me mais directamente a tarefa de estudar a figura de Manuel Jorge Veloso (1937-) (baterista, compositor e divulgador de jazz, entre várias outras actividades) e redigir, em colaboração com o meu colega Pedro Almeida, o capítulo da publicação final do projecto que a ele é dedicado (Almeida e Figueiredo [no prelo]). No âmbito dos divulgadores seleccionados, a figura de Manuel Jorge Veloso é de facto excepcional no sentido em que conjuga precisamente as duas vertentes acima mencionadas: o «tocar o jazz» e o «pensar o jazz»:

A diversidade das actividades desenvolvidas por Manuel Jorge Veloso ao longo da sua carreira evidencia o seu particular estatuto no contexto dos divulgadores estudados neste volume, que combina o Fazer e o Dizer o jazz, isto é, a criação musical e a produção de discurso sobre a música (Almeida e Figueiredo [no prelo]).

O estudo da figura de Manuel Jorge Veloso obrigou à reflexão sobre este problema, mas as questões levantadas pela sua figura ecléctica surgiram muito antes e têm sobrevoado o meu trabalho para doutoramento desde o seu início. Como afirmei acima, este programa doutoral foi concebido segundo uma estrutura bipartida, combinando performance e investigação. Cada parte teve o seu próprio orientador, os seus próprios objectivos, a sua metodologia, a sua cronologia e o seu trabalho quotidiano; do ponto de vista institucional, pouca ligação mantiveram, e as competências que de mim exigiram foram substancialmente distintas e por vezes até de difícil conciliação. A transição sucessiva, por vezes diária, entre as duas actividades foi uma constante durante o período do meu trabalho para doutoramento, e pode ser ilustrada por uma citação de Deborah Wong: “(...) now I’ve stopped writing like a *taiko* player, and I have more or less shifted into thinking and writing like an ethnomusicologist” (Wong 2008: 77). Um exemplo evidente da distância entre estes dois paradigmas pode ser encontrado nos

¹³ Para mais informações, consultar o website do projecto em <http://mensajazz.web.ua.pt> e a publicação que dele resultou (Sardo e Figueiredo [no prelo]).

critérios de apreciação musical utilizados por músicos, por um lado, e etnomusicólogos, por outro. A definição da Etnomusicologia como disciplina científica, o relativismo cultural, e a visão que os etnomusicólogos têm do «outro» relativizam de forma muito particular qualquer juízo de valor acerca da música que estudam; os músicos, pelo contrário, terão provavelmente grande facilidade em classificar a música como «boa» ou «má» segundo critérios técnicos e estilísticos variáveis e não raramente subjectivos. A comprová-lo está uma célebre frase, já atribuída a inúmeras figuras musicais de referência, desde o compositor italiano Gioachino Rossini (Edwards 1869: 81) aos ícones dos jazz Louis Armstrong (Anónimo 1959: 86) e Duke Ellington (Anónimo 1974: 59): “só há dois tipos de música: a boa e a má”.

Paralelamente à discussão sobre a (in)compatibilidade destas duas competências na mesma pessoa, uma outra questão surge neste âmbito: será que a prática musical traz vantagens à produção de discurso sobre a música? Por outras palavras (para utilizar a terminologia acima referida): para Dizer a música há que Fazê-la também? Regressando ao exemplo e testemunho de Manuel Jorge Veloso:

Eu acho que não tem nada a ver, um gajo pode ser crítico seja do que for sem dominar enquanto praticante as várias formas de arte. Mas, quer dizer, ajuda, não é? Ajuda um bocado. Ajudou-me um bocado... Quer dizer, admito que tenha percebido o jazz, quando comecei a contactar com ele, mais facilmente ou com maior rapidez por ter uma preparação, não é? Quer dizer, porque um tipo percebe logo a estrutura, e tal.... Há coisas que são imediatamente óbvias (...). Ou seja: como a gente já traz uma quantidade de informação técnica, há outro tipo de coisas que se tornam muito mais rápidas de absorver, não é? (...) Julgo que os conhecimentos musicais ajudam a compreender, talvez melhor e para além de noções mais básicas, esses desenvolvimentos, esses novos caminhos [do jazz]; mas também ajudam a destrinçar o trio do joio e a procurar advertir para o embuste daqueles que se arvoram em chico-espertos da modernidade (Manuel Jorge Veloso, apud Almeida e Figueiredo [no prelo]).

Parece claro pelo discurso de Veloso que, na sua opinião, aquele que produz discurso sobre a música pode retirar benefícios de uma relação próxima com a prática performativa. Outras figuras corroboram esta posição. O crítico Nate Chinen afirma:

It's undeniable that firsthand knowledge of any art form will produce a more authoritative critic, and quite possibly a more insightful one. And of course, musicians tend to confer more trust and respect on someone with that knowledge” (apud Almeida e Figueiredo [no prelo]).

O crítico e radialista Larry Applebaum concorda:

(...) [A]ny jazz critic worth their salt must at least have a grasp of music history and literature (not just jazz), as well as knowledge of form, rhythm, harmony and the ability to recognize originality vs. patterns or clichés. All this helps to provide context and meaning, in addition to interpreting the codes and quotes that musicians express in the moment (apud Almeida e Figueiredo [no prelo]).

Embora outras figuras apresentem algumas reticências relativamente à necessidade de prática performativa no crítico musical (ver Applebaum, Liebman e Gioia apud Almeida e Figueiredo [no prelo]), parece consensual que um certo grau de proximidade e conhecimento dos processos técnicos da performance proporciona ao autor uma maior acuidade na produção de discurso crítico. Contudo, será que a produção de discurso crítico no contexto jornalístico pode ser equiparada à produção de discurso académico em termos de paradigma utilizado? Afinal, o discurso jornalístico é essencialmente subjectivo, classificando a música segundo parâmetros de qualidade pessoais. O seu objecto é muito mais a experiência sensorial da performance (embora frequentemente procurando compreender mecanismos de ordem técnica que lhe subjazem) do que uma análise aprofundada sobre a construção musical ou uma reflexão mais alargada sobre os processos da criação musical e da performance. Parece, afinal, que o paradigma utilizado pelo crítico na produção de discurso sobre música está mais próximo do paradigma do músico que do do investigador académico. Este aparenta, de facto, situar o seu discurso num quadro substancialmente distinto do da prática musical, com as diferenças já enunciadas.

A situação de trabalho de campo torna explícito o problema aqui descrito. Nessa circunstância, torna-se frequentemente inevitável definir um papel ou função para o investigador, em relação (e, muitas vezes, por oposição) aos seus colaboradores ou aos universos de estudo, gerando dualidades profundamente vincadas, como investigador/colaborador, investigador/investigado ou *insider/outsider*. Na realidade, o trabalho de campo será sempre e necessariamente desempenhado por um *outsider*: o investigador. A corroborar esta perspectiva temos um testemunho de Bruno Nettl, recordando o que lhe foi dito por um professor seu quando se encontrava em trabalho de campo em Teerão: “You will never understand this music. There are things that every Persian on the street understands instinctively which you will never understand, no matter how hard you try” (Nettl 2005: 149). Wong parece partilhar esta posição: “The ethnographer is always an outsider” (Wong 2008: 82). No entanto, uma das principais fundações da Etnomusicologia reside no esforço de compreensão do «outro»

segundo os parâmetros que esse «outro» (o *insider*) define para si próprio, e não segundo os do investigador (o *outsider*). Esta tentativa de aproximação aos critérios do «outro» encontra expressão maior, ao nível metodológico, na chamada observação participante, método em que o investigador é participante activo nas práticas que estuda, de forma a construir uma compreensão mais informada. Por outras palavras, o investigador procura tornar-se um *insider*. Neste contexto, tem especial relevo o artigo do etnomusicólogo Mantle Hood intitulado “The Challenge of “Bi-Musicality”” (1960) que veio pela primeira vez introduzir esta questão no discurso académico. A noção de «bi-musicalidade» (tradução minha) define a qualidade do indivíduo que tem familiaridade com dois sistemas musicais distintos, à semelhança do bilinguismo ou, para estabelecer um paralelo mais directo, da «bi-lingualidade». Hood explica:

(...) [T]he Western musician who wishes to study Eastern music or the Eastern musician who is interested in Western music faces the challenge of “bi-musicality” (Hood 1960: 55). (...) If [the researcher’s] desire is to comprehend a particular Oriental musical expression so that his observations and analysis as a musicologist do not prove to be embarrassing, he will have to persist in practical studies until his musicianship is secure (Hood 1960: 58).

Embora a noção de “musicalidade” (premissa para a definição de «bi-musicalidade») não pareça ficar satisfatoriamente definida no texto de Hood, e apesar da redutora perspectiva que opõe o Ocidente (a música erudita europeia) a um Oriente generalizado (em particular o gamelão javanês), fica clara neste artigo a ideia de que a prática da actividade expressiva que se pretende estudar fornece um caminho valioso para a sua compreensão (embora Hood não especifique em que medida). A noção de «bi-musicalidade» ou «bi-lingualidade», tal como foi definida, pode aplicar-se à situação que tenho vindo a descrever; a capacidade de se familiarizar com dois sistemas musicais distintos pode ser equiparada à capacidade de se familiarizar com dois paradigmas epistemológicos contrastantes, como são o paradigma do performer musical e o do produtor de discurso verbal sobre a música. Por outras palavras, o indivíduo que concentra em si o Fazer e o Dizer a música (neste caso, o jazz) é dotado de “bi-lingualidade”. No trabalho que conduziu a esta tese, e extrapolando a partir da perspectiva de Hood, poderíamos dizer que me encontrei numa posição singular, uma vez que, enquanto investigador e músico em simultâneo, estou familiarizado com o meu objecto de estudo: a *jazz scene* (Pinheiro 2008) portuguesa. Esta situação proporcionou algumas facilidades, nomeadamente no acesso ao meio do jazz em geral, e aos meus colaboradores de investigação em particular, sejam eles músicos, críticos ou divulgadores.

Nettl levanta outra questão neste contexto (mais uma vez retirada da sua experiência, desta vez enquanto docente) que é a da legitimidade de desenvolver trabalho sobre determinada expressão musical, nomeadamente uma que seja culturalmente distante do investigador. Regressando ao caso deste trabalho, se é certo que o exemplo de Nettl se encontra num dos extremos do espectro, uma vez que trata do estudo de culturas profundamente diferentes relativamente ao paradigma ocidental, e que o meu caso representa o outro pólo desse espectro porque estudo música culturalmente muito próxima de mim, julgo também que o meu papel activo no meio que estudo me confere uma legitimidade acrescida, a qual pode até ser reconhecida pelos próprios colaboradores¹⁴. Por exemplo, ao entrevistar o histórico pianista amador António José Barros Veloso (1928-) (Veloso 2009), que não me conhecia de todo até esse momento, senti a minha credibilidade crescer substancialmente a partir do momento em que referi que tocava frequentemente com alguns músicos publicamente reconhecidos e que tinha já actuado em determinados locais do circuito do jazz em Portugal.

De igual forma, penso também que a prática performativa e o conhecimento técnico desta expressão musical me conferem uma visão mais informada acerca desse universo de estudo, sobretudo tratando-se de uma área proeminentemente performativa¹⁵. De resto, nas palavras de Kisliuk, “(...) ethnomusicologists are specially aware that there is much one can only know by doing” (Kisliuk 2008: 193). Parece-me razoável concordar que esta frase se pode aplicar tanto ao trabalho de campo quanto à performance do próprio jazz. Esse conhecimento técnico permite inclusivamente aos colaboradores (nomeadamente os músicos) utilizar um determinado tipo de linguagem que provavelmente se absteriam de empregar com um interlocutor menos informado do ponto de vista técnico.

Tendo em conta o facto de ser simultaneamente investigador sobre jazz em Portugal e músico em actividade na *jazz scene* portuguesa, diria que esta tese apresenta necessariamente traços autobiográficos. Por outras palavras, “My research is therefore not about me, but it hinges on autoethnography” (Wong 2008: 83). Considerando esse posicionamento, optei por utilizar um

¹⁴ Esta questão da credibilidade do investigador junto dos músicos foi já referida por Nate Chinen. Ver citação acima.

¹⁵ O termo «performativo» pode ser aqui encarado em duas acepções: na sua leitura mais literal, refere-se à prática musical em contexto de performance; numa perspectiva teórica, pode referir-se àquilo que Wong chama de “performative ethnography” (2008: 78).

registo de discurso substancialmente distinto do que caracteriza outros trabalhos académicos. Este registo, mais próximo do que Michelle Kisliuk chamou de “confessional mode” (Kisliuk 2008: 199), é caracterizado pela frequente utilização gramatical da primeira pessoa do singular e deixa transparecer uma inevitável subjectividade que tem origem na circunstância de se ser simultaneamente investigador e objecto de estudo. Contudo, esta opção não foi tomada sem ponderação ou conhecimento dos riscos que lhe estão associados. Como alertam vários autores, essa “confessional ethnography” (Cooley e Barz 2008: 20; Títton 2008: 34) desloca o foco do objecto para o autor e coloca o trabalho perigosamente próximo de um discurso empírico e egocêntrico. Ao invés, contudo, a escolha por esta abordagem neste trabalho resultou de séria reflexão e assentou em quatro factores:

- i) A conclusão de que este registo representaria da melhor forma a complexa condição que acima descrevi;
- ii) A possibilidade de este tipo de abordagem poder oferecer contributos para uma mediação entre os paradigmas utilizados por músicos e etnomusicólogos, em particular na área do jazz, buscando um registo que possa apelar a ambos os universos de estudo;
- iii) A conclusão de que este seria o registo mais sintonizado com a temática do trabalho, tendo em conta a o papel central que nele desempenha a noção de individualidade;
- iv) A constatação de que este registo já foi anteriormente utilizado em publicações académicas que de uma forma ou outra se tornaram referenciais para este trabalho – frequentemente nas introduções e artigos introdutórios dessas publicações mas também em capítulos subsequentes (ver por ex. Berliner 1994; Monson 1997; Nicholson 2005)¹⁶.

Estrutura da tese

Para além da Introdução e da Conclusão, a presente tese encontra-se estruturada em duas grandes partes. Na Parte I são abordados problemas conceptuais como os descritos acima. Aqui se incluem a definição de jazz, a ubiquidade de binómios no jazz, a construção de um

¹⁶ De igual modo, este registo é utilizado em outras fontes bibliográficas não-académicas que, como afirmei anteriormente, considero de grande utilidade no domínio dos *jazz studies*, incluindo autobiografias de músicos e inúmeros artigos publicados em periódicos não-académicos (por ex. Toledano 1994; Gottlieb 1999; Jones/Baraka 2002/1963; 2010/1959).

“jazz art world”, as noções associadas à *jazz diaspora* e os problemas associados ao conceito de «identidade musical», entre outros. Estas considerações, apesar de introdutórias nesta estrutura, revelaram-se com o decorrer do trabalho verdadeiramente centrais para a compreensão da temática em análise, justificando por isso uma secção autónoma neste texto. A Parte II apresenta uma contextualização histórica sobre o jazz em Portugal e explora a produção musical dos meus principais colaboradores nesta tese, realizando uma análise musical de vários exemplos das suas obras por via da teoria das tópicas. Os músicos estudados e que colaboraram na construção deste trabalho aparecem, assim, como testemunhos exemplares das questões conceptuais associadas ao jazz que foram exploradas na Parte I.

PARTE I – PROBLEMAS CONCEPTUAIS

1. A definição de jazz

Jazz is not a 'what', it's a 'how', and if you do things according to the 'how' of jazz, it's jazz (Bill Evans, apud Kirchner 2000: 3).

Os problemas conceptuais e terminológicos abordados nesta tese radicam, em primeira análise, num problema de classificação. Tanto no campo da cultura em geral quanto no do domínio do jazz em particular, a produção de discurso crítico esbarra inevitavelmente na necessidade de empregar conceitos e terminologia que dependem de processos de classificação. Estes processos oferecem complicações, uma vez que, como recorda Antonio García Gutiérrez, implicam tanto sistematizar informação como ocultar conhecimento: “[c]lasificar tiene, entre sus muchas acepciones, una perversa y de apariencia paradójica: ocultar conocimiento. Su contraria, la desclasificación, significaría, consecuentemente, su desvelamiento” (Gutiérrez 2007: 5). Deparamo-nos, portanto, com um paradoxo epistemológico: como explicar que conheçamos tanto pela classificação como pelo seu oposto, a desclassificação? Os esforços de classificação e esclarecimento conceptual que se seguem nesta tese são bem reveladores deste paradoxo e de toda a informação que os processos de classificação deixam de parte. Contudo, do ponto de vista discursivo é importante encetar estes esforços, nomeadamente assumindo a existência da contradição e extrapolando até os seus benefícios, como García Gutiérrez de resto advoga: “cuando el razonamiento convencional llega a su límite acudo a la lógica de la contradicción como herramienta heurística y epistemológica de primer orden” (Gutiérrez 2007: 7). Um dos exemplos apontados pelo autor é a expressão «glocalidade» que, como veremos, desempenha um papel importante nesta tese.

O primeiro desafio conceptual com que me deparei no decurso deste trabalho foi a própria definição de «jazz». Rapidamente se tornou claro que o termo é amplamente polissémico e que, mesmo concordando que se refere a uma tradição musical com contornos estilísticos geralmente identificáveis pelo público em geral, seria praticamente impossível estabelecer uma delimitação para o universo estilístico que representa. A palavra «jazz» encontra-se envolta em densa neblina conceptual, começando pela sua etimologia e estendendo-se para a sua

significação ao longo do tempo e do espaço. Este problema tem tido reflexos no discurso produzido sobre jazz, como explicam Mark Gridley, Robert Maxham e Robert Hoff:

Too few speakers and far too few authors take the time or thought to explain what they mean by jazz. When they assume that listeners and readers share their frame of reference, endless problems result. The term “jazz” has always been particularly problematic. Even its origins are in dispute, and it has been used in widely disparate ways. This has caused endless controversy, much of which is probably needless (Gridley, Maxham, e Hoff 1989: 513).

A necessidade de esclarecer o significado da palavra «jazz» e de melhor compreender as suas origens foi-me despertada de forma particularmente directa por ocasião da minha participação no congresso SIBE+ em 2010¹⁷, onde apresentei uma comunicação intitulada “«Jazz Português»¹⁸ e «Jazz Flamenco»: Um Estudo Comparativo” (Figueiredo 2010). A comunicação pretendia estabelecer um paralelo entre o percurso histórico do jazz nos dois países ibéricos e questionar comparativamente as categorias de «jazz português» e «jazz flamenco». No final da apresentação, durante o período de discussão, um colega investigador perguntou-me simplesmente “Como define jazz?”. Esta intervenção afigurou-se-me surpreendente, uma vez que esperava questões sobre a substância da apresentação e não sobre um problema terminológico que julgava suficientemente consensual para dispensar discussão. No entanto, cedo se revelou extremamente útil no processo de reflexão sobre o jazz em geral, e particularmente sobre o tópico em mãos.

Em virtude do exposto, torna-se premente uma tentativa de definição terminológica, por forma a obter um conceito operativo sobre o qual possa construir uma análise aprofundada da temática proposta. Não obstante seja improvável que se consiga obter uma definição inequívoca, a sua tentativa clarifica a utilização do termo nos diferentes contextos e pode abrir vias para melhor compreender o seu significado. Definir jazz e compreender a utilização deste vocábulo obriga a um estudo em duas direcções: (1.1.) a etimologia e grafia do termo e (1.2.)

¹⁷ XI Congresso da SIBE - Sociedad de Etnomusicología / III Congresso de Músicas Populares do Mundo Hispânico e Lusófono / I Congresso da IASPM - International Association for the Study of Popular Music Portugal / VI Congresso da IASPM, Espanha / I Congresso do ICTM, International Council for Traditional Music, Portugal, 28-31 Outubro de 2010, Reitoria da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.

¹⁸ As expressões com este tipo de formulação e, em particular, o termo «jazz português» serão debatidas mais à frente.

a sua significação em diferentes contextos geográficos, cronológicos e estilísticos¹⁹. Observemos, portanto, o termo nestas duas vertentes.

1.1. Jazz: a palavra

Sobre a etimologia e a grafia da palavra «jazz», a bibliografia disponível é razoavelmente extensa, embora pouco conclusiva. A maior parte das referências consultadas enumera apenas uma série de teses possíveis quanto à origem da palavra (das mais plausíveis às mais mirabolantes), apresentando, caso existam, argumentos a favor e contra a tese proposta.

A primeira publicação a conter a palavra «jazz» foi uma coluna desportiva na edição do *San Francisco Bulletin* de 5 de Abril de 1913 (Taylor 2000: 42-43; Clark 2001: 18). O artigo, intitulado “In praise of ‘jazz’, a futurist word which has just joined the language”, propunha que o novo termo podia ser definido mas não sinonimizado, uma vez que não existe outro vocábulo para o mesmo significado. São evidentes, já nesta altura, as dificuldades para definir a palavra, ainda que não se referisse sequer a música, mas sim a uma espécie de atitude:

This remarkable and satisfactory-sounding word (...) means something like life, vigor, energy, effervescence of spirit, joy, pep, magnetism, verve, virility, ebullieny, courage, happiness – oh, what’s the use? – JAZZ (Clark 2001: 18).

Dois anos mais tarde, surgiria a primeira utilização do termo para se referir a um domínio musical específico, naquela ocasião a propósito de um grupo de músicos brancos de Nova Orleães liderado por Tom Brown (Taylor 2000: 42-43). Mas a primeira publicação relevante sobre a etimologia da palavra parece ser o artigo de Walter Kingsley para o *New York Sun* em 5 de Agosto de 1917, intitulado “Whence Comes Jass? Facts from the great authority on the subject” (Merriam e Garner 1968: 373; Rasula 2002: 57). Em Agosto e Setembro de 1924 é publicada uma série de artigos na revista *Étude* da autoria de Paul Whiteman, Henry T. Finck e um autor anónimo (Anónimo 1924; Finck 1924; Whiteman 1924). Em 1926, Henry Osgood publicou o livro *So This is Jazz* e também o artigo “The Anatomy of Jazz” na revista *American Mercury* (Osgood 1926b; a). Em 1934, um outro artigo, de autoria anónima, aparece no jornal *The New York Times* com o título “Origin of the word jazz traced to West Africa by Princeton

¹⁹ Decidi deixar de fora desta análise o estudo histórico das origens do jazz, pelo menos de uma forma directa, por considerar que não se reveste de relevância para o presente texto. Naturalmente, um estudo profundo da palavra «jazz» e da sua significação ao longo do tempo, do espaço e dos estilos implica um conhecimento alargado da história desta música, pelo que serão feitas referências históricas sempre que pertinentes.

men preparing new dictionary” (Anónimo 1934; Merriam e Garner 1968: 373). Como se torna claro pelo título, este artigo aponta para uma genealogia africana da palavra, na sequência do que já havia sido sugerido por Kingsley e corroborado por Osgood. A partir deste, a narrativa africana seria recuperada uma e outra vez por autores diversos nas décadas subsequentes, tanto a respeito da etimologia da palavra como da origem da própria música.

O etnomusicólogo e antropólogo Alan Merriam e o escritor Fradley Garner publicaram em 1968 uma recolha exaustiva de possibilidades para a etimologia da palavra, bem como para a sua grafia. Segundo os autores, as várias teses podem ser agrupadas em diferentes conjuntos, de acordo com o critério que lhes subjaz.

1.1.1. Adaptações populares de nomes de pessoas

Neste capítulo assoma a teoria «Jasbo Brown», surgida pela primeira vez na forma impressa em 1919, num artigo anónimo publicado na *Music Trade Review* (Anónimo 1919). Segundo esta teoria, Jasbo Brown, instrumentista negro da corneta e do *piccolo* e intérprete de música “ortodoxa” (Merriam e Garner 1968: 374), quando embriagado produzia com o seu *piccolo* sons absolutamente transcendentais e contagiantes para a assistência. Os seus patrões no café de Chicago onde tocava estimulavam esse estado, oferecendo-lhe mais e mais gin: “More, Jasbo?”, seguindo-se tipicamente grande insistência para que o músico continuasse a tocar: “More, Jasbo!”, ou simplesmente “More jazz!”. Esta teoria ganhou adeptos imediatamente e, apenas alguns meses depois, já se havia convertido numa das narrativas mais populares acerca da origem da palavra nos EUA (com alterações várias a serem introduzidas por autores subsequentes), embora não sem despoletar igualmente alguma crítica (ver por ex. Schwerke 1926). Uma outra teoria com raiz onomástica é a defendida por James Reese Europe, o histórico *bandleader*²⁰ e tenente do exército norte-americano responsável pela travessia do jazz até à Europa em 1918, enquanto líder do 369º Regimento de Infantaria do Exército norte-

²⁰ No jazz, o termo *bandleader* (em português «líder») refere-se ao músico que lidera, organiza ou aparece à frente de uma banda ou projecto musical. Por vezes, o *bandleader* poderá contratar um director musical ou um “front man” (músico que aparece à frente e dá a cara pela banda) mas a maioria das vezes são os líderes que desempenham essas funções. Em projectos colaborativos, pode não existir nenhum líder. Neste contexto, o antónimo de *bandleader* é *sideman*, termo que se refere a qualquer outro músico numa banda que não o seu líder (Collier 1994a: 57). O termo é particularmente empregue para denominar o líder de um ensemble de grandes dimensões (orquestra ou *big band*), como no caso do próprio Europe. Notabilizou-se como líder de várias formações e esteve à frente de instituições em Nova Iorque como o Clef Club e a National Negro Orchestra antes de partir para a Europa à frente dos seus “Harlem Hellfighters” (Welburn 1987: 36; Southern 1994: 344). “Europe’s predilection was for a music of symphonic dimensions for the Negro orchestra” (Welburn 1987: 37).

americano, apelidado de "Harlem Hellfighters" (Welburn 1987: 39-40). Numa entrevista publicada em 1919 no *Literary Digest*, Europe afirma que o termo teve origem numa corruptela da palavra *Razz*, o nome do líder de uma banda de New Orleans chamada Razz's Band, que com o passar do tempo veio a ser conhecida como "Jazz's Band" (Welburn 1987: 40; Clark 2001: 25-26). Schwerke (1926) e Osgood (1926b) opuseram-se a esta teoria, contrapondo argumentos de ordem linguística.

1.1.2. Adaptações populares de um termo com origem nos espectáculos *minstrel*²¹ ou no *vaudeville*²²

Segundo esta tese, avançada primeiramente pelo próprio Kingsley em 1917, *to jazz* seria um verbo comum nos meios do *vaudeville*, do espectáculo *minstrel* e até do circo, significando a aproximação da comédia praticada a um registo mais brejeiro ou vulgar, isto é, granjeador de maior popularidade junto das massas. Outras versões posteriores (Finck 1924; Whiteman 1924; Stannard 1941) atribuem à expressão, nas suas variadas grafias – *jazz*, *jazzz*, *jass* ou *jasbo* – o significado de conferir mais energia à actuação, particularmente quando um determinado número não está a conquistar a plateia.

1.1.3. Teorias translinguísticas

Como já foi adiantado, neste contexto tem particular relevância a teoria da etimologia africana (Kingsley 1917; Finck 1924; Cook 2005), mas concorrem também outras possibilidades, com

²¹ Segundo Henderson (2001), o espectáculo *minstrel* era um tipo de entretenimento popular, particularmente em voga durante o séc. XIX nos Estados Unidos da América, que consistia na apresentação teatralizada de elementos da vida dos negros americanos sob a forma de canções, dança e discurso falado. Originalmente, o *minstrel* era protagonizado apenas por artistas brancos disfarçados de negros, de forma a representar estereótipos a eles associados: "The performer blackened his face with burnt cork and wore costumes that represented, to the white audience, the 'typical black' person: the uncouth, naive, devil-may-care southern plantation slave (Jim Crow) in his tattered clothing, or the urban dandy (Zip Coon or Dandy Jim). These two stereotypes persisted in minstrelsy for several decades" (Henderson 2001: 737). O período clássico do espectáculo *minstrel* aconteceu entre cerca de 1840 e 1870, mas enquanto forma de entretenimento popular amador persistiu até à década de 1950.

²² Segundo Barnes (2001), o termo *vaudeville* refere-se a um tipo de poema ou canção de carácter satírico popular em França durante os sécs. XVII e XVIII. De etimologia duvidosa, no séc. XIX o termo passou a referir-se a um tipo de comédia musical ligeira que combinava sátira e números de variedades com vários tipos de música. É nesta acepção que Merriam e Garner se referem ao *vaudeville* neste texto, a propósito das formas de entretenimento popular nos Estados Unidos da América do séc. XIX: "[t]his lighthearted style of entertainment spread across Europe and by 1890 was patterned after the English music hall, even adopting that name. At the turn of the century in the USA vaudeville achieved great popularity with its combination of songs, dances, pretty girls, rapid-fire comics, skits and acrobatics" (Barnes 2001: 343).

diferentes graus de proximidade em relação a África: a origem é apontada como sendo crioula (Tamony 1939), árabe (Farmer 1924; Redway 1934; Vizetelli 1935), francesa²³ (Schwerke 1926) e inglesa (Smith 1935).

1.1.4. Onomatopeia

Osgood sugere que a origem da palavra pode ser onomatopaica: "Is it too far-fetched to suggest that the muffled booming of the great African drum was in itself the parent of the word; that, in other words, its origin is onomatopoetic?" (Osgood 1926b: 11-12). O autor parece referir-se genericamente à percussão africana, embora não fique claro o que se deve entender por "great African drum".

1.1.5. Sexo e Vulgaridade

Vários autores ao longo do tempo apontaram para uma associação da palavra ao acto sexual (Anónimo 1924; Whiteman e McBride 1926): "(...) it has been suggested that the word is a slang term for the sex act and related to the word *orgasm* or *gism* (semen)" (Taylor 2000: 43). Mais amplamente, existe uma relação umbilical entre o jazz e o sexo que se estende para além da significação da palavra. Desde o seu início, e a par dos ensembles mais alargados que actuavam em teatros e salas de espectáculos, o jazz esteve presente nos estabelecimentos nocturnos de Storyville, o bairro da prostituição em Nova Orleães:

These smaller bands found the bistros (or "tonks"²⁴) and dancehalls spread throughout the neighborhoods as habitat more natural [than theatres] for their musical purposes. (...) Street and saloon music as a cultural outgrowth of the New Orleans underclass community provided the breeding ground for jazz and related vernacular musical idioms such as rhythm and blues. (...) [Edward "Kid"] Ory arrived in New Orleans with his Woodland Band around 1908. He began working Storyville establishments almost immediately, most notably Pete Lala's 25 Club where he would eventually make the acquaintance of Joseph "King" Oliver, Louis Armstrong, Lorenzo Tio, Zue Robertson, and Henry Zeno. (...) We can document the presence of the blues at least by the immediate post-World War I period when Armstrong talks of playing them for the girls in the "tonks" (...) (Jerde 1990: 22-23).

²³ "Jaser [Zaze] verbo intransitivo. 1. maldizer; 2. *figurado* descoser-se; 3. *antiquado* tagarelar; papaguear; *jaser comme une pie* falar pelos cotovelos" (Anónimo s.d.-aa).

²⁴ São várias as denominações atribuídas aos estabelecimentos que albergavam jazz nas primeiras décadas da sua existência em New Orleans e mais tarde noutras cidades como Chicago ou Nova Iorque: "tonks", "honky-tonks", "bistros", "speakeasies", "saloons", "bawdy houses", "brothels" (bordéis), etc. Várias delas sugerem associações à prostituição e à ilegalidade.

Louis Armstrong recorda os seus tempos de adolescente em Storyville, New Orleans, quando ficava à porta dos cabarés para ouvir o seu ídolo e futuro mentor King Oliver. Na banda de Oliver desse período encontrava-se o baterista Henry Zeno:

(...) Henry Zeno on drums (...) ahh – there was a drummer for ya (...). He had a press roll that one very seldom hears nowadays (...). And was he popular (...). With everyone (...). With all the prostitutes – pimps – gamblers – hustlers and everybody (...). Most pimps were good gamblers also (...) and Henry Zeno was in there with them (...). He even had several prostitutes on his staff working for him (...). By that he would handle more cash than an average musician (Clark 2001: 314).

A figura de um outro músico, Ferdinand Joseph Lemott²⁵, mais conhecido como Jelly Roll Morton, icónico pianista de New Orleans que um dia se auto-intitulou o inventor do jazz²⁶, fornece uma poderosa ilustração desta vivência do jazz no seio do entretenimento nocturno em Storyville, e de certa forma representa o estereótipo do músico de jazz deste período. No primeiro episódio do documentário *Jazz: A History of America's Music* (2001b), da autoria do historiador Ken Burns, o trompetista Wynton Marsalis conta-nos que Jelly Roll Morton encontrou trabalho num bordel como pianista residente enquanto ainda adolescente. Morton tocava para acompanhar as danças das prostitutas e era recompensado em função da sua mestria. No mesmo episódio, o crítico de jazz Stanley Crouch explicita o significado da expressão «jelly roll»:

It's a description of a certain kind of erotic motion. You know, in other words, «jelly roll» means (...) exactly the kind of erotic motion and pressure that you would prefer above all others (transcrição minha a partir de Burns 2001b).

Numa perspectiva ainda mais lata, esta teoria refere-se à associação do jazz a estilos de vida reprováveis aos olhos da sociedade da época e à convivência dentro de um circuito de entretenimento menos lícito ou socialmente aceite. Esta identificação do jazz com modos de vida licenciosos e associados à convivência nocturna, ao consumo de álcool e drogas e à libertinagem sexual constitui um dos aspectos historicamente mais perenes da cultura do jazz (sobretudo nos EUA) e é suportada por inúmeros relatos registados em documentários, histórias do jazz, autobiografias e outras fontes. Em 1961, Charles Winick referia-se aos

²⁵ Ou La Menthe, ou La Mothe (Schuller 1994b: 804-807).

²⁶ Morton declara-se o inventor do jazz num artigo publicado em 1938 na revista *Downbeat*, mais tarde reproduzido com os títulos “I Discovered Jazz in 1902” (Toledano 1994; Morton 1994/1938) e “I Created Jazz in 1902”. Este artigo, com o título original “I created jazz in 1902, not W.C.Handy” (Clark 2001), pretendia ser uma resposta pública a um radialista que atribuía a criação deste domínio a Handy.

factores propiciadores do vício das drogas a que estavam sujeitos os músicos de jazz, acabando por desenhar um retrato do estilo de vida do músico de jazz típico, pelo menos naquele período nos EUA:

Some bands may have so many drug users that there is considerable social pressure on a non-user not to be “square”. A number of jazz night clubs are said to be hospitable to the sale and even use of drugs on their premises. Elements in the field of entertainment management and booking have been associated over the years with the kinds of gangsters who have also been involved in smuggling illegal drugs into the country. In many communities, the “hippies” who like to associate with jazzmen are drug users. Night club musicians are playing for audiences that might be partially intoxicated and want “a good time”. The long bus trips of big bands in order to get to a one-nighter performance (...) often bring the musician to his destination tired and in a bad humor. Obligated to appear fresh and cheerful and relaxed, it might be only natural for him often to feel that he could get a quick “lift” from drugs. (...) Another environmental factor which facilitated the jazzman’s relatively accepting attitude toward drug use was the extent to which jazz and narcotics slang began to flow together by the 1920’s. This is also the slang of criminals. (...) Words like “hip”, “cool”, “crazy”, “jive”, “the end”, “frantic”, “stoned”, which are now part of the routine language of jazz, derive directly from drug use (Winick 1961: 54-56).

The existence of something as pathological as drug addiction in so many jazz musicians is a reminder of the roots from which jazz music came (Winick 1961: 67).

Winick relembra que a temática das drogas e do prazer a elas associado é transversal à cultura popular norte-americana das primeiras décadas do séc. XX e enumera uma enorme quantidade de canções do *Great American Songbook* que versam sobre esse tema: “Pipe Dream Blues”, “Dope Head”, “Minnie the Moocher”, “Reefer Man”, “I Get a Kick Out Of You”, “You’re a Viper”, “The Stuff Is Here and It’s Mellow”, “Get Your Juices at the Deuces”, “Reefer Song”, entre muitas outras. Segundo o autor, as drogas sobre as quais versam as letras das canções também variam consoante a voga em determinado período, e a própria música produzida nesses períodos reflecte o carácter da própria droga. Por exemplo, a marijuana era a principal droga consumida pelos músicos na década de 1930, e a música desse período tem a qualidade ligeira e *swingante* que se assemelha ao efeito produzido por essa substância. Já nos anos 1950, quando a heroína se tornou a droga mais popular na *jazz scene*, a música caracterizou-se geralmente por um carácter mais dessensibilizado e estático. O autor também se refere ao consumo de álcool no contexto dos músicos de jazz daquele período:

Although the kind of person who becomes a drug addict traditionally does not like alcohol, and an alcoholic (...) is regarded with contempt, musician addicts often do engage in considerable drinking. One possible reason for this is the ready availability of liquor in their places of employment. Alcohol is so often used by a drug user as

one method of cushioning his shift away from drug use that the comparative availability of alcohol to jazz musician drug users may sometimes facilitate their attempts to ease out of addiction (Winick 1961: 61).

Dentro da grande diversidade da literatura dos *jazz studies*, as autobiografias em particular são pródigas em relatos de dificuldades criadas por todo um estilo de vida mergulhado no submundo do vício e do entretenimento nocturno. Sucedem-se os episódios de abusos de álcool e drogas, de exploração sexual e de inúmeros sobressaltos na vida profissional e pessoal dos músicos. A título de exemplo, mencionaria a autobiografia da cantora Billie Holiday, que inicia desta forma: “Mom and Pop were just a couple of kids when they got married. He was eighteen, she was sixteen, and I was three” (Holiday e Dufty 1975: 5). E continua:

It’s a wonder my mother didn’t end up in the workhouse and me as a foundling. She went to the hospital and made a deal with the head woman there. She told them she’d scrub floors and wait on the other bitches laying up there to have their kids so she could pay her way and mine. And she did (Holiday e Dufty 1975: 5).

Na sua biografia, Miles Davis (1926-1991) relata a sua dependência da heroína em diversos momentos da vida, ao lado de boa parte dos músicos seus contemporâneos:

There was a lot of dope around the music scene and a lot of musicians were deep into drugs, especially heroin. People – musicians – were considered hip in some circles if they shot smack. Some of the younger guys like Dexter Gordon, Tadd Dameron, Art Blakey, J. J. Johnson, Sonny Rollins, Jackie McLean, and myself – all of us – started to get heavily into heroin around the same time. *Despite* the fact that Freddie Webster had died from some bad stuff. Besides Bird, Sonny Stitt, Bud Powell, Fats Navarro, Gene Ammons were all using heroin, not to mention Joe Guy and Billie Holiday, too. They were shooting up all the time (Davis e Troupe 1990: 129).

Todo o cenário acima descrito marcou a história do jazz e definiu o posicionamento social desta música durante décadas. No contexto da cultura popular americana, o jazz manteve-se uma expressão artística socialmente marginal ao longo de boa parte da sua história, trilhando um caminho em busca de legitimação e de afastamento das conotações que o assombravam desde o começo. Na verdade, várias foram as figuras que procuraram evitar a todo o custo a catalogação da sua música como jazz, pelas conotações negativas que invariavelmente daí advinham (Taylor 2000: 43). Segundo Cook, “[m]usicians such as Duke Ellington became dismayed and disenchanted with the negative connotations of the word, and shied away from its use; Miles Davis regarded it as almost a racist word” (Cook 2005: 315). Numa entrevista ao baterista Art Taylor, o também baterista Max Roach pronunciava-se sobre o termo:

Jazz is a word that came from New Orleans. It came from the French. It was spelled *j-a-s-s*. A jass house was a house of ill repute. In those days they also called them bawdy houses. (...) Our music was first known as the music that came from these bawdy houses, which were referred to colloquially as *jass* houses. Therefore, when it moved up the Mississippi to Chicago, they made it into jazz. Louis Armstrong always referred to this music as New Orleans style. When someone decided to capitalize on it, they would call it Dixieland, presumably to take the taint of jazz off (Taylor 1983: 109-110).

Neste contexto de marginalidade social, a raça desempenha também um papel central. A marginalização do jazz está também fortemente assente em considerações raciais, dando origem a uma situação dicotômica que marcaria o jazz nos EUA durante boa parte do séc. XX: de um lado os músicos, na sua esmagadora maioria negros, e do outro o seu público, a classe média branca norte-americana. Enquadrada pelo paradigma primitivista, a classe média hegemónica nos EUA posicionou-se de forma ambivalente, combinando prepotência e feroz discriminação com admiração e entusiasmo pelo negro africano e suas extraordinárias capacidades inatas. Esta ambivalência configurou a particular condição dos músicos negros norte-americanos durante boa parte do séc. XX. Frantz Fanon ilustra desta forma o olhar do homem branco sobre o negro:

Durante três ou quatro anos, entrevistamos cerca de quinhentos indivíduos da raça branca: franceses, alemães, ingleses, italianos. (...) [D]urante as livres associações de idéias, inseríamos a palavra preto entre vinte outras. Cerca de seis décimos das respostas apresentavam-se assim: Preto = biológico, sexo, forte, esportista, potente, boxeador, Joe Louis, Jess Owen, soldados senegaleses, selvagem, animal, diabo, pecado (...) (Fanon 2008/1952: 144).

Fanon refere ainda “a imagem do preto-biológico-sexual-sensual-e-genital” (Fanon 2008/1952: 169) fabricada pelo (e simultaneamente imposta ao) homem branco, o que nos leva de regresso à onnipresença da temática do sexo associada ao negro e, por conseguinte, ao jazz.

O historiador Ted Gioia sublinha que esta linha de pensamento enquadrada pelo mito primitivista tem precedentes no pensamento francês anterior à recepção na Europa do próprio jazz (embora extensível a ela, naturalmente). Nesta perspectiva, o aparecimento do jazz na Europa veio alimentar um interesse já existente pela chamada arte primitiva:

The figure of the “noble savage” had been prominent in French thought at least since the late sixteenth century. (...) This view, however outworn, gained a certain renewed authority in the early part of this century with the immense interest generated by primitive art in French intellectual and cultural circles. (...) The idealization and

theorization of primitivism in French culture was soon followed by an equally enthusiastic – and equally abstract – reception for another import from foreign soil: American jazz. To a certain extent, the two intellectual tendencies fused: the passion for jazz was, in many ways, an extension of the passion for “les choses africaines” which was already a dominant theme in French culture (Gioia 1989: 131).

John Gennari descreve as raízes do pensamento primitivista na Europa e explica as razões da sua ascensão:

In the 1930s (...) jazz did begin to figure heavily in one transatlantic discourse central to modernism, the discourse of primitivism. (...) The primitivist credo (...) drew on a tradition reaching back to Jean Jacques Rousseau’s admiration of the savage’s “innate goodness”. (...) It was a tradition expressing European intellectual’s disillusionment with modern civilization’s excessive emphasis on the purely rational, its privileging of the mind over the heart, its stultifying technological and bureaucratic constraints, its increasingly remote sensitivity toward human feeling (Gennari 1991: 466).

Wyntthrop Sargeant lembra que, no jazz, o pensamento primitivista está associado às raízes tradicionais deste domínio. É o lado inimitável do jazz associado à sua raiz *folk* que motiva a sua classificação como música exótica e que explica parte do seu apelo para o público ocidental:

The folk dialect of jazz, like any verbal dialect, was developed originally by people who were isolated from standardized education. (...) What the jazz aesthete admires in early Chicago jazz is something analogous to the naïveté of primitive painting. And this naïveté, when genuine, is the fruit of ignorance. No amount of ‘blackface’ imitation by sophisticated musicians can really reproduce it (Sargeant 1999: 772).

No centro deste pensamento encontra-se, portanto, um estereótipo associado ao jazz e aos seus praticantes:

A stereotype which views jazz as a music charged with emotion, but largely devoid of intellectual content, and which sees the jazz musician as the inarticulate and unsophisticated practitioner of an art which he himself scarcely understands (Gioia 1989: 138).

In music, (...) primitive man has greater talent than civilized man. An excess of culture atrophies inspiration, and men crammed with culture tend too much to play tricks, to replace inspiration by lush techniques under which one finds music stripped of real vitality (Hugues Panassié, apud Gioia 1989: 137).

Também o investigador de estudos de jazz Krin Gabbard, se refere aos ideais de masculinidade no jazz e à sua relação com o mito primitivista, a partir da centralidade da raça:

(...) [T]he figure of the ‘brute’ often appears among the masculine types favoured by followers of the music. Straw [1997] points out that ‘pure and uncultivated

instinctuality' can be an admired aspect of a musician's stance. (...) Indeed, the hypermasculinity image of the black jazz artist is a regular element in what David Meltzer has called the 'permissible racism' of jazz *aficionados*, who celebrate the beauty and spontaneity of the music while also harbouring – at least in some cases – fantasies of idealized primitivism (Gabbard 2002: 333).

Esta era, portanto, a posição da classe hegemónica branca nos EUA, exemplificada pelo Cotton Club, histórico clube de jazz em Nova Iorque fundado em 1920 pelo pugilista Jack Johnson com o nome Deluxe Club e dois anos depois assumindo o seu nome definitivo. O clube localizava-se originalmente em Harlem, mas em 1935 a zona foi declarada insegura para a clientela branca que o frequentava, pelo que, após um curto período de inactividade, reabriu na baixa da cidade, onde permaneceria até ao seu encerramento em 1940 (Johnson 1994: 892). A política do clube assentava na divisão entre negros e brancos, aqueles funcionando como atracções para estes. No centro desta política encontrava-se a perspectiva que a classe branca tinha sobre os negros, concebendo-os como seres primitivos e exóticos, alimentando o mito do negro africano e da vida na selva.

Although occasionally an African American sporting star or wealthy show-business personality would make a discrete appearance in the audience, the club's high prices alone ensured that it drew a predominantly white crowd, in deference to whom African-American female dancers were "light-skinned". As Kathy J. Ogren put it, "white patrons enjoyed themselves by watching blacks be 'primitive' – without sharing their enjoyment with black patrons". (...) With two floor shows a night, containing a variety of song-and-dance pieces, many of which emphasized the primitive "African" or "jungle" atmosphere that the club wished to project to its clientele, (...) the Ellington band was required to tackle a broad spectrum of music (Shipton 2007: 194).

(...) Until the rise of bebop, jazz was dance music. Its audience listened on its feet. The exceptions were in venues like the Cotton Club, where dance was displaced by floor shows of exotic spectacle catering to white clients (Rasula 2002: 61).

Concomitantemente, o discurso africano americano sobre o jazz encontra sustentação numa narrativa que inclui vários domínios musicais com origens nos *blues* (jazz, *blues*, *rock and roll*, *rhythm & blues*, *soul*, etc.), segundo a qual a criatividade do negro norte-americano foi apropriada (Patterson 2014) e explorada pelo homem branco com finalidades lucrativas, despiando o negro da sua propriedade intelectual e privando-o dos meios de subsistência a que tinha direito. Atkins refere-se a esta narrativa:

(...) jazz, though originally the subaltern musical idiom of an oppressed social caste whose status was defined by even minute traces of "African blood", ascended to

become the nation's most conspicuous, inclusive and celebrated cultural capital (Atkins 2003: xiii).

Black nationalist jazz discourse typically maintains that jazz exemplifies the exceptional creative ingenuity of *African* Americans rather than of *all* Americans. The acceptance and appropriation of jazz by non-African Americans as *national* music is thus depicted as a neo-colonialist gesture (Atkins 2003: 245).

Travis Jackson, parafraseando a posição de Leroy Jones (Amiri Baraka) tal como está expressa em obras como *Blues People* (Jones/Baraka 2002/1963), chama a atenção para um processo de limpeza operado pelo branco norte-americano e a indústria musical por ele governada, o qual esvaziou o jazz dos vestígios da matriz dos *blues*, ao mesmo tempo que novas gerações de músicos negros ciclicamente a tentam recuperar:

(...) in successive waves, blues-based jazz forms are appropriated and have their blues content diluted by whites and the recording industry. In response, black musicians in each generation – such as bebop pioneers like Charlie Parker and Dizzy Gillespie or musicians from the early 1960s like John Coltrane and Ornette Coleman – find ways to revitalize the music by reaffirming the centrality of blues-based practices (Jackson 2000: 24).

Em síntese, compreendemos que são várias e inconclusivas as teorias sobre a etimologia da palavra «jazz». As possibilidades enumeradas apresentam méritos e problemas assinaláveis, e todas estão para além de uma possibilidade de comprovação. Mais proveitoso, contudo, é procurarmos conhecer as associações que a palavra teve e tem. Esta questão tem implicações importantes quanto aos contextos sociais e culturais do jazz, e estabelece uma conexão com o próximo subcapítulo, dedicado ao significado da palavra.

1.2. Jazz: o significado

The word jazz has a variety of meanings, encompassing a broad, changing stream of styles. Definitions of jazz tend to be controversial, partly because people hold different concepts of what jazz is (...) (Gridley, Maxham, e Hoff 1989: 4).

Os múltiplos significados atribuídos à palavra «jazz» variam segundo o contexto cronológico, geográfico e estilístico em que o discurso é produzido. Ou seja, o vocábulo tem sido usado para denominar práticas musicais estilisticamente distintas em diferentes períodos da história e em diversas regiões do globo. Mesmo quando são consensuais os ingredientes que estão habitualmente incluídos na definição de jazz enquanto domínio musical, é amplamente variável

a proporção relativa da sua importância nessa equação. Observemos, portanto, o conjunto de acepções associadas a esta palavra nestes três eixos: tempo, espaço e estilo.

1.2.1. O significado no tempo

(...) [O]ur definitions of jazz are not stable over time. I think for instance of somebody like Paul Whiteman who was known as the King of Jazz. In Japan's early engagement with the music he was the most important person in defining what it was, and what he defined it as was a form of Negro folk music that he had elevated and made into something more artistic and respectable. It was cleansed of all the rawness or whatever you want to call it that was at its roots and I think a lot of people would not agree that [Whiteman's music] was what jazz meant (Patterson 2014).

A palavra «jazz» nem sempre foi utilizada para designar o mesmo espectro musical ao longo do tempo. Durante pelo menos a primeira metade do séc. XX, os estilos de jazz sucederam-se no tempo (*dixieland*, *swing*, *bebop*, etc.) e frequentemente também no espaço (Nova Orleães, Chicago, Nova Iorque, etc.). No entanto, nem sempre foi consensual a utilização da palavra para denominar todos estes estilos, ou sequer cada um deles individualmente.

Como já vimos anteriormente, o jazz de Nova Orleães era frequentemente designado *New Orleans style* ou *dixieland* pelos seus próprios representantes. Na era do *swing*, Duke Ellington evitava utilizar a palavra «jazz» para rotular a música que fazia²⁷. Na década de 1940, o *bebop* representou uma revolução musical que afastou o jazz das massas populares: “(...) at a time when jazz was sweeping the nation, the music’s next generation was moving farther and farther outside the mainstream of popular culture” (Gioia 1998: 201). Os músicos envolvidos na criação do *bebop* (nomeadamente Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Charlie Christian, Kenny Clarke e Thelonious Monk) protagonizaram um movimento *underground* de cariz profundamente individualista, modernista e de pretensões artísticas que se opunha à música de entretenimento do *swing* (Gioia 1998: 201 e ss.). Em 1959, o crítico e divulgador francês Hugues Panassié publicou um volume intitulado *Histoire du Vrai Jazz*, distinguindo aquilo que considerava o «verdadeiro» jazz (o qual coincidia, *grosso modo*, com o chamado jazz *hot*) das

²⁷ “(...) Duke Ellington asked that we call this art “Negro music”. In fact, he spurned the word “jazz”, saying that “jazz is only a word and really has no meaning. We stopped using it in 1943”” (Austerlitz 2005: 1).

correntes ulteriores em que a presença da matriz negra se fazia acompanhar (ou obscurecer) por outros elementos performativos. Como descreve Jordan,

(...) [Panassié] split jazz into two general categories, hot and straight. The latter category was something he detested (...). First, authentic *jazz hot* had to have “binary rhythm”, meaning one never heard true jazz in waltz time. If it was a waltz, it was not true jazz. (...) For Panassié, however, the “fundamental element of true jazz” differentiating it from other music with “binary rhythm” was “swing *nègre*”. (...) For jazz to be authentic or true, it had to be hot *and* swing (Jordan 2010: 164).

O *free jazz* foi também denominado *avant-garde*, *the new jazz*, *the new thing* e *outside* (Litweiler 1984: 13; Pressing 2002: 202), reforçando a ideia de que existia uma consciência de cisão entre este estilo de jazz e os estilos precursores.

À medida que novos estilos foram sendo explorados, mais ramificada se tornou a árvore do jazz e, por conseguinte, mais amplo o espectro abrangido pelo termo «jazz». Nas palavras de Mark Tucker e Travis Jackson,

Mary Lou Williams, Duke Ellington and others likened jazz to a tree: with roots extending deep into black American, African and European musical traditions, it has grown upward and outward, its branches and limbs representing varied styles all joined to a sturdy trunk that keeps alive connections to a rich musical past (Tucker e Jackson 2001: 921).

O historiador Ted Gioia caracterizou o período iniciado em finais da década de 1940 com a expressão “the fragmentation of jazz styles” (Gioia 1998), referindo-se à multiplicidade de novos estilos surgidos das reacções ao movimento do *bebop*, que ocorrera em inícios da década:

The ascendancy of bebop inevitably invited challenges. A music so radical in its intentions, so open in its defiance of conventions, almost demanded dramatic responses. Perhaps the greatest surprise, though, was that the ripostes came from so many different directions at once. (...) “[T]he cool” brandished as nothing less than a new aesthetic for modern jazz. And as the 1950s progressed, a host of other alternative styles emerged on the scene, each with a contingent of devotees: hard bop, West Coast jazz, soul jazz, modal jazz, third-stream jazz, free jazz” (Gioia 1998: 277-278).

Scott Deveaux corrobora:

(...) [T]he story that moves so confidently from style to style falters as it approaches the present. From the origins of jazz to bebop there is a straight line; but after bebop, the evolutionary lineage begins to dissolve into the inconclusive coexistence of many different, and in some cases mutually hostile, styles (Deveaux 1991: 526).

Alyn Shipton, no seu livro *A New History of Jazz*, considera que as alterações significativas no percurso do jazz sucederam nos anos 1970, altura em que a chamada «era da informação» teve o seu início, deixando nessa altura de ser possível identificar uma linha única na sucessão de estilos dentro do domínio do jazz:

Up until the 1970s, the story of jazz is a straightforward narrative. It is one in which there may be changes of emphasis, or national outlook, or definition. It may be viewed in a way that avoids the establishing of a canonical framework of artists and works, by looking at the social, commercial, or intellectual aspects of that narrative, but there is a clear sense of development, of the music moving forward. At some points, such as the 1920s “Jazz Age”, the music has epitomized the flavor of a time, just as the “swing era” did in the 1940s. At others, such as the period of social unrest in the 1960s, the music has reacted to the spirit of the age, its players seeking freedom in music as a metaphor for freedom in society. But in one fell swoop all that changed, with the birth of the “information age”. (...) [N]ew technology changed all that. The days when musicians learned at the knees of older players, served their apprenticeship in big bands, participated in after-hours jam sessions, congregated in dressing rooms for impromptu opportunities to play have all largely gone. And the decade in which this transition took place was the 1970s (Shipton 2007: 713-714).

Shipton sublinha as alterações que ocorreram neste período ao nível dos modelos de aprendizagem do jazz. O modelo tradicional baseava-se sobretudo no convívio diário com músicos mais experientes, não raramente alimentando no jovem aprendiz um sentimento de idolatria em relação aos seus ídolos musicais pela sua excepcionalidade artística. A isto chamou Berliner “hanging out” (Berliner 1994: 37). Este modelo baseia-se numa relação mestre/discípulo que se opõe ao formato de sala de aula, hoje em dia já convencional no jazz.

As acentuadas distinções entre os diversos estilos de jazz (sejam eles cronologicamente sucessivos ou contemporâneos), testemunhadas pelas posições, frequentemente radicais, assumidas pelos seus agentes mais visíveis, deixa entrever uma perspectiva alternativa à convencional narrativa da história do jazz. Com efeito, a «invenção» de uma tradição do jazz parece ser relativamente recente, e a sua justificação parece residir na necessidade de legitimação de um domínio musical que detém um importante historial de luta pelo reconhecimento enquanto expressão artística. Scott DeVeaux pronuncia-se a este respeito:

If at one time jazz could be supported by the marketplace, or attributed to a nebulous (and idealized) vision of folk creativity, that time has long passed. Only by acquiring the prestige, the “cultural capital” (in Pierre Bourdieu’s phrase) of an artistic tradition can the music hope to be heard, and its practitioners receive the support commensurate with their training and accomplishments (Deveaux 1991: 526).

The “jazz tradition” reifies the music, insisting that there is an overarching category called jazz, encompassing musics of divergent styles and sensibilities (Deveaux 1991: 530).

(...) hence the appeal of an unambiguous and convincing historical narrative: If the achievements that jazz represents are to be impressed on present and future generations, the story must be told, and told well (Deveaux 1991: 526).

(...) even a glance at jazz historiography makes it clear that the idea of the “jazz tradition” is a construction of relatively recent vintage, an overarching narrative that has crowded out other possible interpretations of the complicated and variegated cultural phenomena that we cluster under the umbrella *jazz* (Deveaux 1991: 531).

Assim, a palavra «jazz» tem servido para denominar diferentes práticas ao longo do tempo. Aparecendo de forma sucessiva ou contemporânea entre si, essas várias práticas representaram frequentemente cisões em relação a outros estilos de jazz, e não raramente adoptaram até outras denominações. Em determinadas ocasiões, até os próprios músicos evitaram a sua utilização. Assim, o agrupamento destas várias práticas sob um termo único resulta de uma construção historiográfica que tem por principal objectivo promover a legitimação política do jazz.

1.2.2. O significado no espaço geográfico

Ao longo do seu percurso de expansão geográfica à escala global, o jazz foi sempre perspectivado como música da modernidade e como banda sonora do frenético século XX:

Jazz became the music of urban modernity. (...) In every way (...) jazz in its early diasporic forms was seen by friend and foe as the musical embodiment of the twentieth century. (...) Jazz embodied the unruliness of twentieth-century mass-disseminated culture, ‘popular’ in its most obvious sense (Johnson 2002b: 41).

Todavia, as condicionantes locais e as poderosas conotações culturais e sociais atribuídas ao jazz geraram perspectivas profundamente contrastantes em diferentes locais no mundo, com consequências ao nível das práticas musicais e do estatuto cultural associado a domínio.

De uma forma geral, o jazz praticado nos EUA tem dado continuidade à contribuição dos africanos-americanos para este domínio. Os princípios performativos que trouxeram para o jazz e a sua proeminente presença histórica originaram uma narrativa de linhagem negra que formou durante boa parte do século XX o *corpus* central deste domínio. Embora seja difícil elaborar uma caracterização genérica para a música praticada neste recorte geográfico, é

possível afirmar que, ao longo da sua história, a prática do jazz nos EUA se tem mantido próxima daquilo a que vários autores têm chamado de *blues aesthetic* (Powell 1989; 1998; Jackson 2000; Jones/Baraka 2002/1963). Os *blues*, como explica Richard Powell, estão sempre presentes por via da memória afectiva do povo africano americano: “(...) the blues is an affecting, memory-induced presence that endures in every artistic overture made toward African-American peoples” (Powell 1998: 194). Travis Jackson refere-se aos *blues* enquanto conjunto de práticas e princípios performativos:

Blues, in relation to jazz (...) functions not only as a noun denoting a musical progenitor and a higher level of musical categorization, but also as one describing modifiable musical forms (8-, 12-, 16- I-IV-V progressions (...)) and an approach to playing derived from performance on such forms (Jackson 2000: 24).

E, citando Leroy Jones (Amiri Baraka), acrescenta que o músico de jazz destro em técnica «clássica» (leia-se «ocidental» ou, melhor ainda, «europeia») deve submeter-se à postura emocional e filosófica da música africana americana:

In order for the jazz musician to utilize most expressively any formal classical techniques, it is certainly necessary that these techniques be subjected to the emotional and philosophical attitudes of Afro-American music (Jackson 2000: 24; Jones/Baraka 2002/1963: 230).²⁸

Num artigo sobre a improvisação no jazz datado de 2002, Ingrid Monson sublinha que as práticas performativas da improvisação no jazz foram profundamente moldadas pela estética musical africana-americana:

The practice of jazz improvisation is indelibly shaped by the history of African-American musical aesthetics. The basic rhythm section/soloist configuration of the jazz ensemble, the call-and-response principles of musical phrasing and collective process, as well as the timbral variety expected of the jazz soloist, were all pioneered in African-American genres such as the ring shout, blues, congregational singing, gospel music, ragtime and jazz. Olly Wilson calls this basic approach to musical organization the ‘heterogenous sound ideal’ (...) (Monson 2002: 125).

Ellison, citado em Horn, explica que a cultura expressiva negra está demasiado entrelaçada na vida dos EUA para se poder falar dela como uma parte independente:

²⁸ Falamos aqui novamente de «bi-musicalidade», agora numa acepção bastante literal. Esta afirmação deita alguma luz sobre noções de técnica e discurso individual nos domínios do jazz e da música erudita europeia, assuntos desenvolvidos mais adiante neste texto.

Ralph Ellison remarked in 1964 that ‘(...) white Americans have been walking Negro walks, talking Negro flavored talk (...) dancing Negro dances and singing Negro melodies far too long to talk of a “mainstream” of American culture to which they’re alien’. (...) [H]e also observed that, to him, all these centrally important contributions were, as he put it, “jazz-shaped”, suggesting a crucial dual role for jazz in this process, both as the enabler of the process and as a symbol – or, perhaps, an epitome – of black cultural achievement to date (Horn 2002: 24).

A posição de Ellison devolve a cultura negra americana (a *blues aesthetic*, se quisermos) ao centro da discussão sobre o jazz, em particular nos EUA. Nesta perspectiva, os *blues* e a estética que lhes está associada não são apenas a expressão de uma comunidade étnica subalternizada, mas simultaneamente a matriz cultural que serve em boa parte como motor da produção cultural de toda uma nação ao longo do séc. XX.

Tal como apontou Gridley na citação apresentada em epígrafe (Gridley, Maxham, e Hoff 1989: 4), a ausência de um consenso na definição de jazz resulta das diferentes noções que diferentes indivíduos têm daquilo que o jazz é – ou, talvez melhor, daquilo que o jazz pode ser. Ao longo da história, as práticas musicais a que se refere o termo «jazz» nos EUA tem contrastado amiúde com as aceções atribuídas à palavra noutros pontos do globo. À medida que o jazz se expandiu geograficamente, cada região do globo adoptou e adaptou os princípios deste domínio musical de forma a incorporar a sua própria experiência pessoal e musical, originando um novo produto musical que é devedor de ambas as tradições musicais. A este processo chamou Roland Robertson «glocalização» (Robertson 1995). Em particular na Europa, o conjunto de práticas musicais albergadas sob a denominação «jazz» diferem significativamente das norte-americanas. Esta dessintonia ilustra a existência de um percurso divergente no jazz entre EUA e Europa. A partir de meados do séc. XX, à medida que se multiplicavam as referências e propostas musicais, tornou-se progressivamente mais evidente a emancipação da Europa, fazendo uso, por exemplo, da música tradicional como matéria prima para composições e improvisação, e aplicando-lhe princípios performativos da tradição erudita europeia. Categorias comerciais como «jazz europeu», «jazz português» e outras que «nacionalizam» o jazz denunciam as raízes norte-americanas desta música mas reconhecem igualmente a contribuição de outras tradições musicais localizadas na Europa²⁹. A relação entre Europa e EUA no que diz respeito ao jazz tem portanto sido frequentemente conflituosa, à

²⁹ Sobre a temática da diáspora do jazz e respectivas implicações, ver capítulo 5.

medida que de parte a parte surgem discursos envolvendo complexas noções de legitimidade, tradição e inovação. Já no século XXI, o autor e crítico britânico Stuart Nicholson protagonizou uma importante discussão neste âmbito, reclamando a vanguarda do jazz para a Europa e acusando alguns dos mais proeminentes músicos norte-americanos (donde se destaca o trompetista Wynton Marsalis) de uma cristalizadora reverência pela tradição de linhagem negra (Nicholson 2001; 2005).

Em Portugal, particularmente, as palavras «jazz» e «jazz-band» foram utilizadas para denominar ora a bateria (instrumento ligado aos primórdios do jazz – ver Brown 1994; Robinson 2001) ora um agrupamento que a incluísse, ora ainda um agrupamento com determinado tipo de instrumentação e repertório. Hélder Martins confirma isto mesmo:

(...) [O]s percussionistas, que nos bailes das bandas filarmónicas nas décadas de 30 e 40 tocavam bateria, vulgarmente afirmavam tocar *Jazz* querendo referir-se ao instrumento e não à música que executavam; ainda hoje, nalgumas zonas do interior do país, a bateria e os grupos de baile são vulgarmente denominados por *Jazz* ou *Jazz-Band* (Martins 2006: 82)³⁰.

É certo, portanto, que a palavra «jazz» tem sido utilizada para denominar conjuntos diferenciados de práticas musicais em diferentes locais do globo. Em pontos geográficos diversos, a própria música tem sido perspectivada de formas consideravelmente distintas, tendo sido inclusivamente utilizada como símbolo sonoro de movimentos ideológicos contrastantes. Isto acontece em virtude das variadas conotações associadas à palavra «jazz» ou à própria música, e do significado particular que essas conotações assumem em determinados contextos. Como ilustração, cito E. Taylor Atkins numa passagem em que se refere às digressões protagonizadas por músicos americanos e organizadas pelo governo norte-americano como forma de propaganda anti-comunista durante o período da Guerra Fria:

To counter Soviet propaganda about segregation and racial injustice in the United States, the U.S. government paraded African American musicians before myriad peoples, hoping to convince global audiences of its racial tolerance and inclusiveness (...). On these State Department tours the music was jammin' but the message was dead serious: if you choose communism, you can kiss this sweet music goodbye. Jazz was emblematic of the radical differences in human liberty between the "free world" and the communist realm (Atkins 2003: xvii).

³⁰ Sobre as jazz-bands portuguesas e o fenómeno dos «jazzes» em Portugal, ver capítulo 6.

Paralelamente, o jazz foi igualmente utilizado pelo outro lado desta fronteira política, tornando-se arma de arremesso contra os EUA e todo o modo de vida ocidental assente no capitalismo. Isto porque a sua origem e história, umbilicalmente ligadas à complexa condição dos negros nos Estados Unidos, o configuram como expressão de uma classe oprimida e subalternizada:

Precisely because it had originated among an oppressed group in the United States, however, jazz was a double-edged sword when brandished in postcolonial contexts and ideological skirmishes. So versatile was its symbolic utility that jazz frequently expressed indignation at over-bearing American arrogance. As the music of a tormented people, many argued, jazz was the perfect vehicle for expressing the “Third World Solidarity” articulated at the 1955 Bandung Conference. It provided opportunities for peoples of color around the world to build alliances and to envision alternative, “Afro-Asian” transnationalisms that rejected exploitative empires and the zero-sum consequences of Cold War alignments (Atkins 2003: xvii).

Observamos, pois, que o jazz, enquanto prática musical, pode adquirir significados opostos enquanto dispositivo de controlo ideológico:

Jazz’s ambiguous status as both the genuine, heartfelt folk expression of an oppressed people and the mass-produced, soulless soundtrack of bourgeois frivolity made it either attractive or repellent to leftist intellectuals and activists at the height of the international communist movement (...). (...) Communist party officials bounced between characterizing jazz as the legitimate proletarian music of a suppressed racial group, and as the product of bourgeois decadence and Jewish capital (Atkins 2003: xxvi).

Ao chegar ao continente africano por via dos movimentos da «glocalização», por exemplo, o jazz foi (pelo menos parcialmente) recebido como se de um «regresso a casa» se tratasse. As origens africanas deste domínio musical, combinadas com o percurso posterior em solo americano e as conotações que foi assumindo ao longo da sua história transformaram o jazz num instrumento cultural de exaltação da raça negra e de desafio das hierarquias coloniais:

(...) [T]here were at least some Africans who were willing to welcome jazz “back” as their own, as the product of exiled black brethren who had further developed musical raw materials originating in Africa. As its global popularity spread, jazz thus had potential political importance, for it demonstrated black creative genius at a time when peoples of African descent perennially occupied the bottom rung of colonial racial hierarchies (Atkins 2003: xvii e ss.).

Já no Japão, uma cultura obcecada pela categorização e pela noção de autenticidade, o jazz parece ter sido encarado como arena privilegiada para discussões de identidade, numa reflexão dialógica com a cultura americana que se impôs gradualmente.

[In Japan jazz is] a site of contestation where competing aesthetic and social values, definitions of modernity and of self, and standards of artistic originality vied. I argue that the Japanese fascination with jazz throughout the century has been precisely because the music encapsulated and represented these struggles over identity and creativity in a way no other single art has (Atkins 2001: 10).

Em Portugal, aquando da sua recepção inicial, o jazz rodeou-se ao mesmo tempo de significações de modernidade e primitivismo. Citando artigos na imprensa portuguesa da época, Martins descreve a posição da crítica portuguesa à chegada do jazz como bipolar, combinando reacções de rejeição absoluta (assentes na alegada inferioridade da música face à tradição erudita europeia) com gestos de exaltação da nova expressão negra americana e do paradigma modernista emergente:

Haverá um pouco de Arte nessa música desarticulada que cabriola e gesticula como se fosse um clown de circo? (...) Beethoven e Mozart, se pudessem despertar do sono eterno que não conseguiu esquecer os inspirados acordes da sua música, desejariam morrer novamente, considerariam talvez um insulto à «Divina Arte» (Míriam, apud Martins 2006: 62).

A companhia «Revue Nègre», o entusiasmo delirante com que todas as noites é acolhida, a verdadeira revolução que vem causando a sua actuação no Trindade, sugestionou as pessoas mais avessas ao modernismo e arrastando outras a novas concepções artísticas – é positivamente o caso do dia, o «mot d'ordre» da população de Lisboa (Anónimo, apud Martins 2006: 70-71).

Mais tarde, já na vigência do Estado Novo (1933-1974), o jazz enfrentou uma conjuntura político-cultural adversa, cujos efeitos observaremos mais adiante (ver capítulo 6).

1.2.3. O significado nos estilos

As definições assentes em critérios estilísticos baseiam-se na identificação de determinadas características sónicas. Por outras palavras, são definições essencialistas que consistem na classificação da música como «jazz» ou «não-jazz» consoante se encontram presentes ou ausentes determinados ingredientes auditivamente identificáveis da música, como *swing*, improvisação ou certos timbres. Estes ingredientes, combinados em diferentes dosagens, configuram universos estilísticos que podem ser etiquetados como jazz (ou, mais especificamente, como estilos do jazz). Gridley, Maxham e Hoff (1989) configuram três abordagens da definição de jazz segundo um critério estilístico: i) uma definição estrita (*strict*

definition), ii) uma definição genética (*family resemblances approach*) e iii) uma definição por essência (*essence approach*)³¹.

1.2.3.1. A definição estrita

Probably the most common definition of jazz requires that a performance contain improvisation and project jazz swing feeling (Gridley 1988: 8).

Improvisation and swing are often considered to be the most important elements of jazz, although defining them has proved elusive (Monson 2002: 114).

A definição estrita de jazz exige que uma determinada performance inclua dois elementos: improvisação e *swing*. Claro que ambos os elementos têm eles próprios definições difíceis, pelo que os autores clarificam:

For the sake of the preliminary parts of this discussion we shall say that ‘to improvise’ is to compose and perform simultaneously; ‘to swing’ is to project rhythmic qualities that elicit from the listener the perception of a lilting, buoyant feeling particular to jazz (Gridley, Maxham, e Hoff 1989: 516).

Esta abordagem corresponde a uma perspectiva tradicionalista do jazz, segundo a qual a música que não inclua cumulativamente improvisação e *swing* não poderá ser considerada jazz. Efectivamente, estes dois elementos têm sido colocados no centro da definição de jazz pela maioria da bibliografia clássica, incluindo as publicações referenciais de Hugues Panassié e Madeleine Gautier (1971), Mark Gridley (1988), James Lincoln Collier (1978; 1994b), Joachim E. Berendt (1992), Mark Tucker e Travis Jackson (2001) e Richard Cook (2005).

a) Improvisação

A improvisação é porventura o primeiro elemento que surge em qualquer definição de jazz. De tal forma a improvisação está inextricavelmente associada ao jazz que muitas vezes os dois termos são utilizados de forma intermutável:

For example, in music publisher’s brochures describing big band arrangements, a note is frequently included to the effect that ‘only the first tenor saxophone part requires jazz’, meaning that the first chair tenor saxophonist is the only member of the band

³¹ As denominações destas três abordagens são da minha autoria, parafraseando e/ou sintetizando o original em inglês (Gridley, Maxham, e Hoff 1989: 516). A denominação na língua original é apresentada entre parêntesis.

who must improvise during performances of a particular arrangement (Gridley, Maxham, e Hoff 1989: 517).

No entanto, equivaler jazz a improvisação gera uma definição problemática, uma vez que marginaliza um corpo assinalável de repertório que sempre foi incluído no cânone do jazz pelos seus agentes, muito embora não incluía improvisação propriamente dita:

(...) [I]mprovisation is not a major ingredient in many celebrated jazz recordings. Louis Armstrong's 'Cornet Chop Suey' of 1926 (...) Duke Ellington's 'Concerto for Cootie' of 1940 (...). As the recorded evidence shows, other renowned soloists can be heard to repeat familiar solos in all essential respects, and over considerable periods of time (...). As Armstrong himself put it: 'always, once you get a certain solo that fit in the tune, and that's it, you keep it. Only vary it two or three notes every time you play it' (Martin 2002: 133).

Aliás, para começar, o *ragtime*, género precursor do jazz e um dos seus elementos centrais nos primórdios deste domínio, não era necessariamente um género em que a improvisação desempenhasse um papel de relevo: "Classic ragtime, jazz's immediate ancestor, was a fully notated piano music that demanded fluent reading skills" (Teachout 2000: 343)³².

Por outro lado, são múltiplos os exemplos de outros domínios musicais que incluem improvisação e que não são reconhecidas como jazz, começando pela música popular e terminando na música de raiz tradicional e de transmissão exclusivamente oral³³ presente um pouco por todo o globo. No seu artigo "Thoughts on Improvisation" (1974), Bruno Nettl refere-se a outros domínios musicais onde a improvisação marca presença central (muito embora a própria definição do que é improvisado e pré-composto esteja ligada aos códigos particulares de cada domínio³⁴): o *radif* persa, o *rag* indiano e as canções ao desafio dos esquimós da América do Norte, entre outros. Sabemos também que na própria tradição erudita

³² O autor refere-se aqui, com certeza, à variante pianística do *ragtime*, porventura a sua mais célebre variante. A palavra *ragtime* tem significados múltiplos no contexto da música popular dos EUA do século XIX até aos nossos dias. Esses significados incluem um género composicional para piano (do qual Scott Joplin [1868-1917] é provavelmente o maior expoente); um tipo de canção; um género de dança; e, de uma forma mais alargada (particularmente a palavra *rag*), toda a música popular norte-americana da viragem do século XIX para o XX (Morath 2000).

³³ No contexto desta tese, prefiro a expressão «aural» ou a combinação «oral/aural» ao geralmente utilizado «oral», uma vez que (1) reforça a proeminência da actividade auditiva e (2) é frequentemente utilizado na literatura dos *jazz studies* (ver por ex. Jackson 2002). Esta opção segue a orientação de Bruno Nettl "[E]arly on, already, some of the most prominent figures in the field pointed out that (...) "aural" (from hearing) was a better term than "oral" (...). I'll follow that advice here" (Nettl 2005: 291). A excepção é precisamente a expressão «música de transmissão oral», por ser uma expressão com antiguidade na literatura e significação facilmente reconhecível.

³⁴ Este artigo de Nettl será analisado mais adiante.

da música europeia, a improvisação foi uma prática corrente até finais do séc. XIX, perdendo-se subsequentemente à medida que as funções de composição e interpretação se tornavam cada vez mais separadas.

A hundred and fifty years ago our ancestors went to hear Beethoven and Hummel and Thalberg and Clementi improvise richly and splendidly; and before that to the great organists – to Bach, Buxtehude, Böhm, Pachelbel; not forgetting Samuel Wesley, though he came later (Burnett James, apud Berendt 1992: 152).

Assim, parece pouco adequada esta apropriação aparentemente excludente da prática da improvisação pelo jazz, ainda que este tenha assumido, a este respeito, um protagonismo sem precedentes ao longo do séc. XX. O pianista português Mário Laginha, meu co-orientador e colaborador, clarifica esta ideia:

[E]u acho que o jazz, por mérito próprio, se apoderou no séc. XX da palavra improvisação. Mas o jazz não é dono da improvisação (...). [O]s grandes compositores que conhecemos sempre foram grandes improvisadores. Há uns que se calhar ficaram mais famosos (...) pela sua capacidade improvisadora, mas todos eles, sabe-se: Mozart era um improvisador nato, Bach era improvisador, todos eles eram improvisadores. Chopin, obviamente. E portanto eu acho que a ideia de que uma música improvisada se pode chamar jazz é muito discutível (Laginha 2008, entr.).

Mas existe uma outra questão fundamental que desafia uma identificação fácil entre jazz e improvisação: na realidade, quão improvisada é a improvisação no jazz? Por outras palavras: aquela música que é considerada jazz e em que a improvisação realmente aparenta ser um elemento central, até que ponto é ela “composta e tocada simultaneamente” (Gridley, Maxham, e Hoff 1989: 516)? Sabemos que os músicos de jazz constroem ao longo do tempo um repositório de informação constituído por ideias musicais que foram retiradas de performances de outros músicos em discos ou concertos, bem como dos repositórios desses outros músicos que por sua vez passaram pelo mesmo processo de aprendizagem.

The melodic and harmonic solutions invented by the towering figures in jazz history – such as Louis Armstrong, Charlie Parker, Miles Davis and John Coltrane – have often been parsed into ‘licks’ that have been widely practiced by subsequent jazz musicians (Monson 2002: 123).

Não raramente, as soluções melódicas, harmónicas e rítmicas apresentadas pelos músicos em plena performance são aplicações contextualizadas de exercícios realizados durante o estudo individual:

When musicians conceive satisfying patterns in their practice sessions, coining new words for their improvisational language, many stop their performances and work on absorbing the patterns outside the formal context of pieces, adding them to their storehouses. Some players notate their inventions so that they will remember them. (...) Most typically, musicians etch patterns in memory through repeated performance. (...) Once thoroughly absorbed into a storehouse, new patterns take their place beside the multitude of other set patterns – the precise shapes from which musical thoughts are fashioned (Berliner 1994: 227).

Muito embora durante a performance possa existir um estado de exaltação emocional próximo do que o público poderá denominar «inspiração», o acto de improvisar é, portanto, um exercício de adaptação dos recursos trabalhados durante o estudo aos desafios variados colocados pelo contexto da performance:

No matter how deeply moved a musician may be, whether by personal, social or even aesthetic circumstances, he must always play notes that fulfill the requirements of the context, a feat that presupposes far more skill and taste than raw emotion. (...) Indeed on close inspection what was assumed to have been unpremeditated art is likely to have been a matter of conditioned reflex, which is nothing other than the end product of discipline, or in a word training (Murray 1976: 98).

Este processo poderá ocorrer de forma inconsciente, ou seja, o músico poderá recorrer a material familiar mas cuja proveniência original não lhe é imediatamente identificável. Noutras ocasiões, o material utilizado no discurso construído durante a performance pode fazer referência, de forma consciente e deliberada, a outras circunstâncias performativas (outros concertos, outros registos fonográficos, etc.). Vários músicos, como por exemplo o saxofonista Dexter Gordon, ficaram conhecidos pelo hábito de citar outras melodias durante os seus solos, fazendo referência a um cancionário comum a músicos e a público, uma prática não só permitida pelo código ético do jazz mas até frequentemente considerada uma medida de legitimidade, qualidade e maturidade artística:

Quotations from the historical literature of jazz establish the relationships of improvisers to their larger tradition. Arthur Rhames speaks eloquently of this: “The great players always give homage to their predecessors by recalling certain things that they did. They give it in appreciation and in understanding of the validity of their predecessors. Being able to quote from songs and solos is always part of a mature artist because he’s aware of the contribution of others and its impact, how valid it is. Something that is really valid is timeless”. (...) Within their tradition’s larger context, associations among vocabulary patterns, compositional forms, and particular chords remain strongly tied to the imaginations of exemplary improvisers, providing ongoing models for other players. When Harold Ousley performs the composition “Tune-Up”, for example, he knows that at the opening Em7 chord he can pursue various options, including “certain things that Bud played, or it might be a phrase that Sonny Rollins played, or it might even be something Trane played” (Berliner 1994: 103-104).

A escolha dos recursos utilizados durante a performance obedece ainda a normas de estilo e convenções que regem a *jazz scene* em que os músicos estão inseridos:

(...) [M]usical styles are to be understood as the inevitable configurations of conventions that guide performance practice; different styles of jazz (...) are distinguished by particular conventions concerning instrumentation, repertoire, ensemble playing, (...) right down to the fine details of performance practice. (...) [J]azz musicians, operating within an art world that values musical creativity and self-expression above all else, are nevertheless guided and constrained in what they do by the normative conventions of the musical community to which they belong (Martin 2002: 135).

Sendo irrefutável que cada músico depois contribui para o produto final com a sua própria visão e contextualização destes elementos, e que a replicação de ideias já conhecidas varia em proporções diversas no vocabulário de diferentes músicos, é no entanto inevitável questionar se será válida a definição de improvisação tal como é proposta por Gridley, Maxham e Hoff, ou pelo menos se será adequada como fórmula para definir a improvisação no jazz. Na realidade, como observámos, uma considerável parte do que é tocado numa performance improvisada é efectivamente preparada de antemão.

A meu ver, esta relação íntima entre o jazz e a improvisação não vem propriamente comprovar algum tipo de simbiose entre os dois. Ao invés, esta relação foi historicamente determinada por um conjunto de factores, a saber: (i) a abordagem particularmente elástica que o jazz tem da improvisação; (ii) a forma como o jazz codificou essa abordagem, o que lhe permitiu transmiti-la de forma sistematizada e assegurar o seu percurso posterior; e (iii) a disseminação do jazz pelo mundo ao longo do séc. XX, chegando a uma enorme quantidade e diversidade de públicos. Estes factores granjearam ao jazz o estatuto de *lingua franca* da improvisação, subalternizando outras práticas musicais improvisadas mas de escopo geográfico mais limitado e/ou sem um código sistematizado que pudesse assegurar a sua transmissão e o seu crescimento³⁵.

³⁵ Gostaria de esclarecer que não subscrevo de todo a ideia de que a improvisação no jazz é uma mera colagem de soluções melódicas, harmónicas e rítmicas pré-adquiridas. A improvisação neste domínio não deixa de ser uma prática de profunda criatividade e efemeridade. “(...) it would be a mistake to think of jazz improvisation as simply a matter of assembling short melodic licks into longer lines. Great improvisers such as Parker or Coltrane combine a facility with short melodic sequences and a keen ear for the tonal possibilities of larger stretches of music” (Monson 2002: 125). Contudo, considero que a improvisação no domínio do jazz consiste numa resposta em tempo real aos desafios apresentados pela circunstância da performance, e que essa resposta se baseia em soluções (ou possibilidades de solução) trabalhadas de antemão.

b) Swing

O segundo elemento com presença obrigatória nesta abordagem estrita da definição de jazz é o *swing*. No seu livro *Jazz: Hot and Hybrid* (1975/1938), Wynthrop Sargeant deixa bem clara a centralidade deste elemento. Como descreve Jackson,

(...) [S]winging rhythms, achieved by a variety of means, lie at the heart of jazz. He [Sargeant] makes this position clear by considering rhythm prior to any other musical parameters and couching his discussions of melody, harmony, repertory and form in terms of rhythm (Jackson 2002: 84).

O elemento *swing*, embora não menos proeminente nas definições de jazz, pertence porventura a uma categoria mais técnica que não está tão acessível à maioria do público não especializado, pelo que tem sido mais debatido no seio da Musicologia e da crítica especializada. O termo *swing* é em si próprio fonte de aceso debate, em parte pela polissemia do termo, mas também pela dificuldade de inequivocamente o definir enquanto elemento técnico da música. Como explica J. Bradford Robinson, “Although basic to the perception and performance of jazz, swing has resisted concise definition or description” (Robinson 1994: 1176).

A palavra *swing* aplicada à música tem, a meu ver, quatro acepções: i) uma característica associada ao carácter de vários domínios de música (e particularmente o jazz) nas quais o ritmo e a sua relação com uma pulsação estável provocam no ouvinte uma sensação de movimento e propulsão para a frente no tempo, o chamado *swing feel* ou *swing feeling* (Gridley 1988: 6-8; Gridley, Maxham, e Hoff 1989: 520; Robinson 1994: 1176); ii) uma característica rítmica de alguns domínios de música (mormente o jazz e outros domínios com raízes nos *blues*) que consiste numa diferenciação na duração de colcheias consecutivas, originando uma subdivisão do tempo em figuras desiguais geralmente conhecidas por colcheias *swingadas* ou *swing eighths* ou *swinging eighths* (Gridley, Maxham, e Hoff 1989: 520)³⁶; iii) um estilo de jazz onde as duas acepções anteriores estão fortemente presentes; e iv) um período da história do jazz, conhecido por «era do *swing*». No contexto presente, referimo-nos ao termo apenas nas duas

³⁶ Robinson entende esta característica rítmica de forma mais lata, referindo-se ao conflito resultante de toda a variedade de diferentes durações e acentos que o músico de jazz tipicamente executa contra a uma pulsação estável (Robinson 1994: 1176). Gridley considera que o *swing* associado ao jazz tem as particularidades do *swing* em qualquer outro tipo de música, acrescentando a essas o uso da colcheia *swingada*, a utilização frequente da síncopa e a alternância entre momentos de tensão e relaxamento (Gridley 1988: 360-362).

primeiras acepções, mas ainda assim (e à semelhança da noção de improvisação), o elemento *swing* enquanto constitutivo da definição de jazz apresenta desafios de difícil resolução.

Referindo-se à primeira acepção, Gridley, Maxham e Hoff chamam à atenção para o facto de o *swing* ser não tanto uma qualidade da música quanto uma sensação provocada pela música no ouvinte, pelo que o mesmo exemplo musical pode suscitar essa sensação em determinados ouvintes e não o fazer noutros, dependendo da percepção individual de cada ouvinte. Assim, é inevitável defrontarmo-nos com um problema de subjectividade na avaliação do grau de *swing* de determinada música:

Saying that a performance swings means that the group is maintaining constant tempo and that its rhythmic parts are precisely synchronized. But to call music swinging also indicates that the performance features a rhythmic lilt, something that musicians call edge. This is a property that is genuine but is very difficult to define. It is also sometimes referred to as a good rhythmic groove. (...) As with swing in the general sense, jazz swing feeling exists in the ear of the beholder to the extent that listeners disagree about whether a given performance swings at all, and, if so, how much (Gridley 1988: 6-7).

A respeito da segunda acepção do termo, de ordem mais técnica, as dificuldades estão igualmente presentes por duas razões:

i) Em primeiro lugar, a proporção entre a duração de duas colcheias consecutivas é impossível de definir conclusivamente, uma vez que varia significativamente em função do músico, do andamento de execução, do contexto estilístico, etc. Por outras palavras, um mesmo músico poderá *swingar* de forma diferente dependendo do repertório que toca, e músicos diferentes, mesmo contemporâneos, terão certamente abordagens distintas deste elemento. As figuras seguintes apresentam a notação de padrões rítmicos típicos tal como são habitualmente tocados pelo baterista no prato *ride*, primeiro com colcheias iguais (*even eighths* ou *straight eighths*) (Figura 6) e depois duas propostas de notação de colcheias desiguais (*swing eighths*) (Figuras 7 e 8):

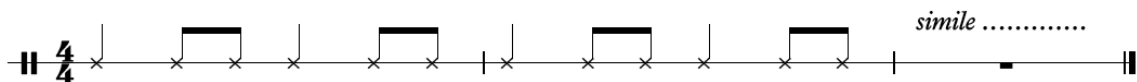


Figura 6 - Subdivisão igualitária do tempo, resultando em colcheias de duração igual (*even eighths*).

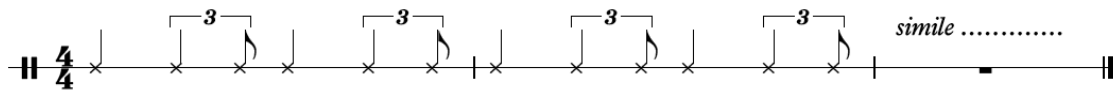


Figura 7 - Subdivisão desigual do tempo, resultando em colcheias de duração desigual (*swing eighths*), proposta nº1. Nesta proposta, a proporção entre as duas figuras desiguais é de 2:1. Esta proposta é por vezes designada por *soft triplet* (Iverson 2010).

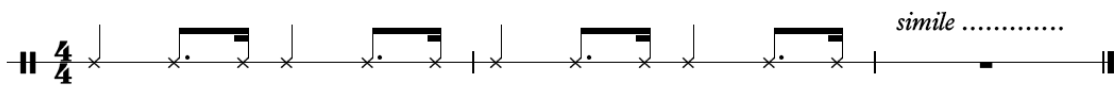


Figura 8 - Subdivisão desigual do tempo, resultando em colcheias de duração desigual (*swing eighths*), proposta nº2. Nesta proposta, a proporção entre as duas figuras desiguais é de 3:1. Esta proposta é por vezes designada por *tight triplet* (Iverson 2010).

É perfeitamente plausível que um determinado músico toque geralmente um padrão mais próximo do notado na Figura 8 enquanto outro aborda esta figura rítmica de uma forma mais próxima da retratada na Figura 7 (sendo inevitável que nenhum deles toque precisamente qualquer uma delas, pelo menos de forma sistemática). É igualmente possível que um mesmo músico utilize geralmente um padrão próximo dos das Figuras 7 ou 8 ao interpretar repertório de andamento lento (*balada*³⁷) ou médio (*medium swing*) mas acabe por utilizar uma abordagem muito próxima da Figura 6 no caso de um andamento muito rápido (*fast swing*).

(ii) Em segundo lugar, o *swing* nesta aceção estritamente rítmica existe ao longo da história do jazz em proporções variadas, dependendo do período histórico e do estilo em questão (para além dos gostos pessoais de cada músico). Por exemplo, existem registos discográficos que nos levam a crer que grande parte do jazz inicial de Nova Orleães era pouco *swingada* neste sentido. As gravações inaugurais da Original Dixieland Jazz Band e da Earl Fuller's Famous

³⁷ No jazz, na *pop* e na música popular de uma forma geral, o termo *balada* (em inglês *ballad*) refere-se a uma composição de andamento lento, geralmente com texto de temática amorosa, embora possa ser interpretada sem esse texto. A balada não ostenta, assim, a intensidade rítmica do jazz tocado em andamento médio ou rápido, embora o elemento rítmico do *swing* possa estar igualmente presente (Witmer 1994: 56).

Jazz Band, ambas de 1917, são disso ilustrações e apontam para uma continuidade desde outros géneros precursores do jazz, como o *ragtime*, cuja prática performativa não parece ter incluído a figura colcheia *swingada* de forma proeminente, embora fosse profuso no uso de figuras sincopadas (Berlin 2001: 755 e ss.). Várias décadas mais tarde, com o advento do *hard bop*, do *free jazz* e do *jazz-rock*, novos estilos de jazz apareceram que prescindiram amiúde deste elemento rítmico. Podemos encontrar vários exemplos iniciais na produção discográfica a partir da década de 1960, em particular na discografia de músicos como Dave Brubeck (1920-2012), Herbie Hancock (1940-) ou Miles Davis³⁸. À medida que o jazz na Europa e no resto do globo ganhava autonomia e referências próprias, aumentou consideravelmente a quantidade de música onde está ausente o elemento do *swing* (o chamado «jazz europeu» é prolífero em música tocada com *even eighths*³⁹).

1.2.3.2. A definição genética

A chamada definição estrita torna-se pouco útil no sentido em que, ao exigir a presença obrigatória de improvisação e *swing*, exclui demasiada música do seu escopo. Ela falha no sentido em que parece impossível encontrar um traço comum (ou dois, no caso) a todos os exemplos musicais a que historicamente se tem associado a etiqueta do jazz. Assim, em vez de procurar um único fio condutor entre todos os estilos de jazz, uma outra abordagem possível será identificar afinidades e diferenças entre determinados estilos de jazz, e depois entre esses estilos e ainda outros estilos vizinhos, numa fórmula muito semelhante à que utilizamos para identificar as conexões entre membros de uma família. Neste sentido, não é necessário que um único elemento (o *swing*, a improvisação ou outro) esteja presente ao longo de toda a história do jazz, mas sim que vários elementos conectem os diversos estilos ao longo da história. Por exemplo, os estilos pianísticos de Willie “The Lion” Smith (1893-1973) e Cecil Taylor (1929-), por díspares que sejam, podem ser encarados como dois momentos num mesmo eixo do jazz, se considerarmos um elo de ligação que pode ser o pianista e compositor

³⁸ Algumas ilustrações evidentes estão incluídas em discos históricos como *Time Out* (Brubeck 1959/1997), *Maiden Voyage* (Hancock 1999/1965) ou *Bitches Brew* (Davis 1970/2009). Todavia, é razoável afirmar que nos EUA o jazz preservou até aos nossos dias laços com o *swing* porventura mais estreitos do que noutros locais do mundo. O mesmo se verifica em locais onde a presença do jazz norte-americano se fez sentir de forma particularmente forte, como por ex. a França.

³⁹ Cf. discografia de artistas como Jan Garbarek (Noruega, 1947-), Louis Sclavis (França, 1953-) ou Enrico Rava (Itália, 1939-). As complicações associadas à expressão «jazz europeu» serão debatidas mais adiante nesta tese.

Thelonious Monk (1917-1982). Assim, Smith está ligado a Monk pelo *stride*⁴⁰ e Monk está ligado a Taylor através da sua visão do piano como um instrumento percussivo - “the piano as a giant tuned drum with manifold possibilities” (Gioia 1998: 248)⁴¹.

Mas os problemas desta proposta são evidentes. Seguindo o seu raciocínio, vários exemplos musicais serão classificados como jazz apenas porque se assemelham a outros que os antecederam cronologicamente e também receberam a mesma classificação. Por esta lógica, uma quantidade considerável de música poderá ser agrupada sob a denominação jazz, apenas porque, de vizinhança em vizinhança, algum elo é sucessivamente identificado. Se a definição estrita pode ser considerada inadequada por ser demasiado parca no seu escopo, esta definição genética ou generativa revela-se demasiado permissiva, tornando quase impossível excluir do seu âmbito um qualquer exemplo musical e transformando o termo «jazz» num *umbrella term* de proporções desmesuradas: “In other words, the family resemblances approach is good at letting us rule in styles, but it provides very little help in showing how a given style can be ruled out of the jazz category” (Gridley, Maxham, e Hoff 1989: 526).

1.2.3.3. A definição por essência

Diagnosticadas as debilidades das duas propostas anteriores, Gridley, Maxham e Hoff propõem uma terceira abordagem que de alguma forma as sintetiza, retirando de cada uma delas os seus aspectos mais úteis em termos conceptuais. No lugar de perspectivar esta questão como algo a preto e branco, um cenário em que a música ou é classificada de jazz ou não o é de todo, os autores propõem que se conceba a existência de uma qualidade musical que resuma a sonoridade «essencial» do jazz – *jazzness* – e que cada exemplo musical sob análise possa ser classificado segundo o grau maior ou menor em que esse elemento se encontra presente. Assim:

⁴⁰ O *stride* é um estilo de piano (e uma escola a ele associada) nascido por volta da I Guerra Mundial no bairro de Harlem, em Nova Iorque. Entre os seus mais importantes representantes contam-se os nomes de Luckey Roberts, Willie “The Lion” Smith, James P. Johnson e, em menor escala, Count Basie e Duke Ellington. A sonoridade particular do *stride* residia essencialmente na utilização da técnica de mão esquerda característica do *ragtime* (referida onomatopaicamente como «oompah») e a sua combinação com técnicas pianísticas de mão direita próximas da tradição europeia, em que a maioria dos pianistas de *stride* era treinada. Monk tocava frequentemente neste estilo, sobretudo quando tocava a solo: “(...) when performing solo, [Monk] also favored the “oompah” bass figures favored by Tatum and the classic Harlem stride pianists” (Givan 2009: 409).

⁴¹ Exemplos meus.

It is likely that little jazzness would be perceived in Stan Kenton's recording of "Reflections" from Robert Graettinger's *City of Glass*, while much jazzness would be evident in Charlie Parker's "Ko-Ko" (...). Rhapsody in Blue would be perceived as jazzy, but not unless there were more steady tempo passages and improvisation would it qualify as bearing as much jazzness as Count Basie's 1937 recording of "One O'Clock Jump". Manhattan Transfer's first recording of Joe Zawinul's "Birdland" would qualify as jazz because of its syncopation and swing feeling, but more jazzness would be evident in Weather Report's original version of "Birdland" because of its use of saxophone and improvisations" (Gridley, Maxham, e Hoff 1989: 528).

Esta abordagem implica: (i) identificar determinados elementos essenciais à definição de jazz (ou, por outras palavras, um conjunto de elementos que no passado foram associados ao jazz); (ii) determinar o seu peso relativo na definição (por exemplo, improvisação e *swing* poderão ter um peso superior a instrumentação, timbre ou vocabulário *bluesy*); e (iii) identificar a sua presença relativa em cada exemplo analisado. Mediante este raciocínio, cada exemplo poderá depois ser categorizado segundo o grau de *jazzness* que apresenta.

1.3. Síntese e proposta de uma definição de jazz

A procura de uma definição útil de jazz implica, assim, compreender as várias formas em que o termo foi abordado, ao longo dos eixos do tempo, do espaço e dos estilos. Mais do que isso, implica encontrar uma plataforma em que esses vários eixos se possam cruzar, de forma a criar a possibilidade de obter um conceito operativo. Por outras palavras, é essencial ter em conta a etimologia da palavra e conhecer os elementos estilísticos que têm definido o jazz enquanto domínio musical mas também compreender as fronteiras e conotações que lhe foram sendo atribuídas em diversos locais ao longo do tempo.

As abordagens propostas por Gridley, Maxham e Hoff apresentam algumas omissões assinaláveis. Por exemplo, quase não são referidos a instrumentação e o universo tímbrico, dois parâmetros frequentemente apresentados por outros autores e pelos próprios músicos como traços caracterizadores do domínio do jazz. Com o benefício da retrospectiva histórica, é-nos agora possível questionar também a actualidade deste artigo, originalmente publicado em 1989: na segunda década do séc. XXI, afigura-se no mínimo questionável colocar o elemento do *swing* no centro da definição de jazz, tendo em conta a enorme quantidade de

música produzida nas últimas quatro décadas (e vulgarmente referida como jazz) que não faz uso desse elemento⁴².

Fica claro que uma formulação satisfatória da definição de jazz não pode assentar em apenas um ou dois elementos técnicos, ainda para mais de tão difícil e polémica definição. Uma possibilidade alternativa consiste em enumerar um conjunto mais alargado de elementos que possam estar presentes (ainda que não simultaneamente) em qualquer performance de jazz. A título de exemplo, Francis Newton⁴³ propõe um conjunto de cinco elementos, embora alertando para a sua convicção de que uma definição satisfatória é inatingível:

There can be no firm or adequate definition of jazz. (...) Nevertheless, as a rough guide, it may be said that jazz (...) is music which contains the following five characteristics (...) 1. Jazz has certain musical peculiarities [e.g. “blue” and common major scales]. (...) 2. Jazz leans heavily, and probably fundamentally, on another African element, rhythm [e.g. “beat” and syncopation] (...) essential to jazz [and] ... the organizing element in the music (...). 3. Jazz employs peculiar instrumental and vocal colours [or “tone” and “voices”]. (...) 4. Jazz has developed certain specific musical forms and a specific repertoire [e.g. blues and ballad]. (...) 5. Jazz is a player’s music [e.g. individual and collective improvisation] (Clark 2001: 19).

Uma outra alternativa é contornarmos o problema da busca por uma definição adequada de jazz, limitando-nos apenas a observar a sua utilização. Nesta perspectiva, o uso da palavra pode ser a sua própria definição. Os próprios Gridley, Maxham e Hoff referem-se a Ludwig Wittgenstein para sugerir isto mesmo:

Wittgenstein believed that, for many words, the use of the word was its meaning. He suggested that some words simply resist strict definition and we must content ourselves with observing their use instead of trying to frame definitions. (...) if we followed Wittgenstein’s admonition to look at how the word is used, we would say that anything that has ever been called jazz is jazz. (...) [A]ny music that was ever called jazz warrants the label “jazz” (Gridley, Maxham, e Hoff 1989: 529).

Esta utilização encerra um problema bastante visível: a palavra «jazz» é frequentemente utilizada para denominar práticas, estilos de vida e universos simbólicos que têm muitas vezes uma ligação muito ténue ao domínio do jazz (e, não raramente, à música em geral). Os exemplos mais flagrantes são fornecidos pelas utilizações da palavra com finalidades

⁴² Refiro-me ao aspecto rítmico do conceito de *swing*, não às suas restantes acepções.

⁴³ Francis Newton foi o pseudónimo adoptado pelo historiador Eric Hobsbawm para assinar a coluna regular sobre jazz que escreveu para o *New Statesman* entre 1955 e 1965 (Anónimo s.d.-p). A citação apresentada é extraída por Clark do volume *The Jazz Scene* (Hobsbawm 1975/1959).

comerciais: à semelhança de outros domínios musicais, o termo «jazz» tem sido utilizado como categoria comercial em determinados contextos sociais e cronológicos. Sabemos que nos períodos de maior popularidade o jazz foi utilizado comercialmente: basta tomar os exemplos dos filmes que Hollywood criou à volta das figuras do jazz e do conjunto de significações que o próprio termo encerra, em particular junto da classe média branca nos EUA. Na verdade, esse recurso comercial ao jazz parece ter recrudescido em finais do século XX:

From the 1990s Hollywood had begun discreetly “signifying” on jazz as sophisticated and chic, the ultimate urban attitude, in its “human interest” dramas aimed at the over thirties (...). Equally, the portrayal of jazz as the hip music of choice for suave urban thirty somethings was exploited by advertising agencies as a means to plug into a specific demographic, the over-thirty-five-year-old consumers with high net disposable income (Nicholson 2005: 87).

Em décadas recentes, novos fenómenos comerciais têm protagonizado o jazz como sinónimo de sofisticação e de um certo estilo de vida. A este respeito, e atendo-me apenas ao contexto português, registo três exemplos que me parecem assinaláveis:

a) O festival EDP Cool Jazz (inicialmente chamado Cool Jazz Fest) tem lugar em Oeiras e existe anualmente desde 2004. Uma rápida análise do cartaz deixa bem claro que o festival utiliza o termo *cool jazz* mais pelas suas potenciais conotações sociais do que enquanto categoria descritiva da música em palco: desde o seu ano inaugural, ao lado de alguns nomes indissociáveis do domínio do jazz apareceram artistas como Buena Vista Social Club, Mark Knopfler, Caetano Veloso, Mariza, Lionel Ritchie, Adriana Calcanhotto, Rufus Wainwright, Mayra Andrade ou Suzanne Vega, entre vários outros dificilmente associados a esse domínio. Na verdade, e apesar do nome, o festival aparenta guiar-se por um ecletismo estilístico onde o jazz ocupa um lugar modesto (Anónimo s.d.-v; t).



Figura 9 - Cartaz do festival EDP Cool Jazz 2015 (Anónimo s.d.-t).



Figura 10 - Cartaz do festival EDP Cool Jazz 2014 (Anónimo s.d.-u).

b) Desde 2002 existe na Europa um modelo da companhia automóvel japonesa Honda chamado Honda Jazz (também comercializado como Honda Fit noutras regiões do planeta, como o Japão, a China e as Américas).



Figura 11 - O automóvel Honda Jazz, versão 2014 (Anónimo s.d.-b).

c) Já em 2015, a empresa francesa de produtos de beleza L'Oréal lançou a Colecção Excellence na variante Dourado Jazz de coloração para cabelo, que (pelo menos para o mercado português) inclui os tons 7.3 Cool Jazz, 5.3 Piano Jazz e 8.3 Smooth Jazz.

A screenshot of the L'Oréal Paris website banner for the Excellence Jazz hair color collection. The banner features a woman with long, wavy, light brown hair. To her right, three boxes of hair color are displayed, labeled '5.3', '7.3', and '8.3'. A large, stylized 'JAZZ' logo is overlaid on the right side of the banner. The text 'DÊ UM NOVO TOM À SUA VIDA. REVELE A SUA LUZ COM A NOVA COLECÇÃO DE DOURADOS.' is prominently displayed. The L'Oréal Paris logo is in the top left corner. A vertical list of numbers from 1 to 14 is on the right side of the banner, with the number 13 highlighted. The banner also includes navigation links at the top: TUTORIAIS, PELE L'ORÉAL PARIS, L'ORÉAL MEN EXPERT, YouTube, Facebook, and Instagram. Below the navigation links, there are more links: CUIDADOS DE PELE, MAQUILHAGEM, COLORAÇÃO, CUIDADOS CAPILARES, STYLING, PROTECÇÃO SOLAR, A MARCA, and EMBAIXADORAS.

Figura 12 - Imagem promocional da marca L'Oréal para a sua Coleção Excellence Dourado Jazz (Anónimo s.d.-a).

No vídeo promocional da coleção (Anónimo 2015), ouve-se ao fundo música instrumental de traços *jazz* protagonizada por um trompete com surdina com acompanhamento de cordas e percussão electrónica.

Uma alternativa de maior utilidade é a de Travis Jackson: o autor propõe que uma definição de jazz se obtenha não através da enumeração dos recursos frequentemente utilizados (harmonia, instrumentação, *swing*, etc.) mas através da observação dos processos pelos quais os músicos de jazz empregam esses recursos.

(...) [T]he most fruitful understanding might result from shifting emphasis from static characteristics to a focus on the *processes* involved in jazz performance. Those processes, to be sure, include ways of swinging (or not swinging) and ways of improvising, but they also reach more fundamentally into the realm of human action and decision-making. In other words, jazz might best be defined not on the basis of its characteristic forms, harmonies and rhythms, but based on what jazz musicians do with various performative elements (Jackson 2002: 90).

A definição de jazz que utilizo para efeitos deste texto deriva da proposta de Jackson e assenta na particular relação que no jazz o músico mantém com o «modelo» para a performance. No centro desta definição encontra-se o elemento da improvisação (novamente omnipresente), embora numa perspectiva algo distinta das que têm sido aqui apresentadas. Apesar das limitações diagnosticadas à abordagem estrita (*strict definition*) e ao contrário do elemento *swing*, julgo que o elemento improvisação deve continuar a ser colocado no centro da reflexão sobre a definição de jazz. Simplesmente, não basta afirmar que a improvisação é um elemento central no jazz; é preciso determinar exactamente aquilo que entendemos por improvisação neste contexto. No caso do jazz, não são de todo adequadas as concepções clássicas de improvisação (enquanto composição em tempo real) e de composição (enquanto pré-composição ou material pré-determinado), bem como a sua tradicional oposição binária com referência ao momento da performance. Em 1974, Bruno Nettl desafiou esta relação tradicional entre os dois conceitos e propôs um novo quadro de reflexão sobre o assunto que permite perspectivar improvisação e composição como dois momentos no mesmo eixo de continuidade:

Improvisation and composition are opposed concepts, we are told – the one spontaneous, the other calculated; the one primitive, the other sophisticated; the one

natural, the other artificial. But, on the other hand, we are also given to believe that improvisation is a type of composition. We hear that improvisation ends where notation begins, yet at the same time we are told that certain non-Western cultures which do not use notation distinguish between the two processes (...). In those musics which are said to be improvised a number of compositional techniques and devices at the microcompositional level appear to be characteristic (...). Should we not then speak perhaps of rapid and slow composition rather than of composition juxtaposed to improvisation? And would we not do well to think of composition and improvisation as opposite ends of a continuum, with a Schubert and a Beethoven at the extremes, likewise with the improvising Eskimo at one extreme, the Pima at the other, and the Plain Indians somewhere in the middle (Nettl 1974: 4)?

A proposta de Nettl pode, então, ilustrar-se da seguinte forma:



Figura 13 - Proposta de Bruno Nettl, utilizando os exemplos dos compositores Ludwig van Beethoven e Franz Schubert (Nettl 1974). A seta representa o *continuum* da criação musical, do mais lento para o mais rápido.

Na figura seguinte, aos exemplos da primeira figura acrescento vários outros, alguns apontados pelo próprio Nettl e outros mais orientados para a temática da improvisação no jazz, como a interpretação de *standards*, o jazz orquestral (*big band*) ou a improvisação livre.

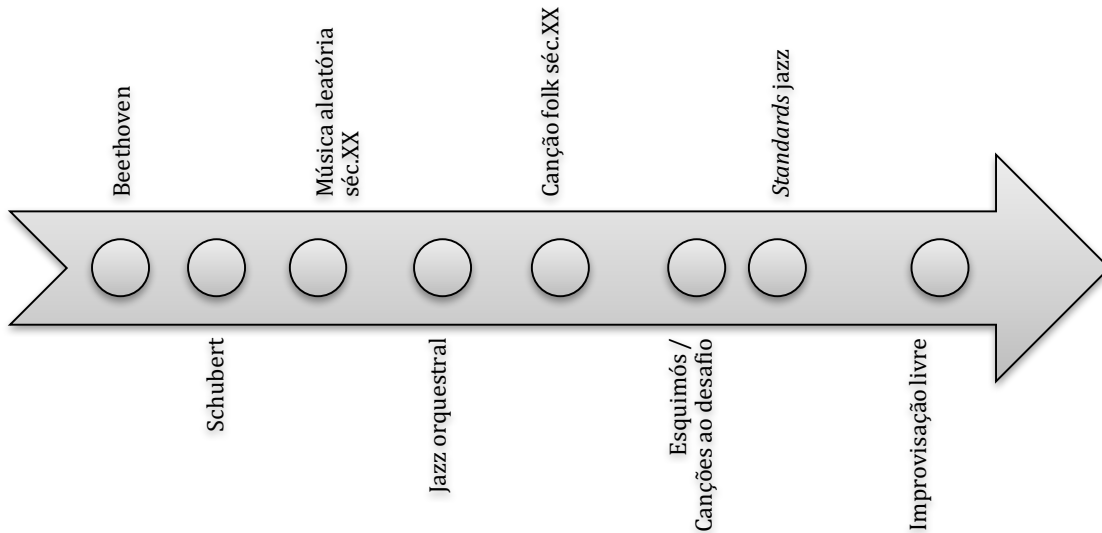


Figura 14 - Adaptação da proposta de Bruno Nettle ao contexto desta tese

Segundo Nettle, não parece provável que exista um tipo de improvisação absoluta, improvisação *tabula rasa*, sem qualquer contributo de experiências anteriores à performance. Cada performance improvisada é sempre precedida (e em parte pré-determinada) por uma quantidade de factores que incluem a formação pessoal do músico, as suas preferências estilísticas, as suas experiências anteriores em contexto de performance, a ecologia sonora⁴⁴ que o circundou ao longo da vida, outras performances referenciais, entre muitos outros⁴⁵. Nettle chamou a isto o «modelo» (entenda-se, o «modelo» referencial para a performance):

The improviser (...) always has something given to work from – certain things that are at the base of the performance, that he uses as the ground on which he builds. We may call it his model. In some cultures specific theoretical terms are used to designate the model (...). On the other hand, the model may be a specific composition (...). Or styles indicating some specific pitch or rhythmic content (...) can reveal the existence of an improvisatory model and its recognition as such by its culture (Nettl 1974: 11).

Stephen Blum corrobora:

⁴⁴ A expressão «ecologia sonora» será analisada em detalhe mais à frente neste texto.

⁴⁵ A par dos factores anteriores à performance, naturalmente outros que lhe são contemporâneos exercem igualmente a sua influência: as circunstâncias físicas e emocionais do músico, as condições acústicas do espaço onde decorre a performance, a presença ou ausência de público e a sua reacção ao que está a acontecer durante a performance, etc.

Depending on the genre and its function, performers may be required to follow models that severely limit the scope of permissible variation, or they may be expected to discover new ways of treating familiar resources. The two types of demand may be seen as mutually reinforcing, or as an opposition between ‘exact’ reproduction of existing pieces and creation of wholly ‘original’ works or performances. One motivation for formulations that approach one or the other extreme is to assert one’s competence or authority to evaluate either the ‘fidelity’ or the ‘originality’ of performances. Arguments concerning criteria for judging the effectiveness of performances have played an important role in the development of musical thought and music theory (Blum 2001: 187).

No domínio do jazz pratica-se um particular tipo de improvisação, ou se quisermos, um particular tipo de relação com o «modelo» em situação de performance. Peter Martin descreve desta forma o que acontece durante uma performance de jazz (recorrendo igualmente à terminologia de Nettl):

In very general terms, an improvised ‘solo’ must conform in acceptable ways to the harmonic progression and formal structure of the piece (indicated by using the widely accepted system of chord symbols), which must normally retain a constant rhythmic pulse. There is, moreover, a standard repertoire of pieces in each jazz style that competent performers are expected to ‘know’. (...) Far from representing the free play of individual creativity, then, the jazz player’s musical statements are tightly constrained by the demands of the model (Martin 2002: 142).

Daqui concluímos que, mesmo no momento do solo, a acção dos músicos de jazz está delimitada pelos constrangimentos impostos pelo «modelo» referencial. No entanto, se é verdade que os músicos de jazz nem sempre estão a improvisar no sentido mais clássico do termo (ou seja, a criar no momento), por outro lado é também verdade que estão permanentemente a improvisar, mesmo quando interpretam texto escrito de forma razoavelmente precisa. De resto, várias melodias de temas (*heads*) surgiram originalmente como solos, mais tarde cristalizados pela prática ou por um qualquer registo. Este é inclusivamente um método comum para a composição no jazz: o desenvolvimento de material musical (seja melódico, harmónico ou outro) que surge durante a improvisação. O saxofonista Harold Ousley, citado por Berliner, testemunha isto mesmo:

If you listen to many jazz compositions, a lot of times the melodies were actually once solos. I know because a lot of songs which I’ve written have come from just my plain practicing of certain solo phrases. When I’m soloing, I hear a certain phrase, and I’ll say, “Hey, I like this; I think I’ll write a song with this phrase in it” (Ousley, apud Berliner 1994: 221).

Quando questionado acerca da importância da improvisação na música que produz, o pianista João Paulo Esteves da Silva, meu colaborador no âmbito desta tese, responde prontamente: “É o fundamental. Mesmo quando se trata de escrever, tudo começa como improvisação, tudo começa por aí” (Silva 2008, entr.). O pianista português Ruben Alves (1976-), também meu colaborador, relata uma prática semelhante: “a composição para mim é um resultado da improvisação. Um gajo está a improvisar em casa e de repente, repetes uma ideia que tu achas ‘eh pá, isto é muita bom, é fixe’” (Alves 2013, entr.).

Essa relação com o «texto»⁴⁶ musical é elástica e serve os propósitos fenomenológicos deste domínio musical: assoma assim a performance como «modelo» referencial primordial na performance jazz e simultaneamente sua finalidade primordial; trata-se de um momento que se pretende irrepetível mesmo quando existe material musical pré-determinado. Este aspecto é único ao jazz e pode ser apontado como um dos seus traços mais definidores. A figura seguinte ilustra as principais diferenças no que concerne ao posicionamento de vários domínios musicais em relação à performance, nomeadamente no que diz respeito ao «modelo»

⁴⁶ Nesta circunstância, refiro-me a «texto» no sentido que lhe foi atribuído por Hanks: “(...) *text* can be taken (...) to designate any configuration of signs that is coherently interpretable by some community of users” (Hanks 1989: 95).

referencial para a performance, tal como proposto por Nettl. Foram considerados os domínios do jazz, da música erudita⁴⁷, da música *pop*⁴⁸ e da música tradicional⁴⁹:

Domínio Musical	Finalidade	«Modelo» Referencial para a Performance
Jazz	Performance (ao vivo)	Performance (fonograma)
Música Erudita	Performance (ao vivo)	Partitura
Música <i>Pop</i>	Performance (fonograma/ao vivo)	Performance (fonograma)
Música Tradicional	Performance (ao vivo)	Experiência/Memória colectiva

Figura 15 - Quatro domínios musicais e o seu posicionamento em relação à performance

⁴⁷ Entendida aqui como a tradição musical ocidental, assente em cânones elaborados em torno de obras de composição e escolas de interpretação com traços estilísticos mais ou menos discerníveis, e historicamente sistematizada em função de movimentos culturais e sociais sucessivos. O termo diz respeito a uma cultura ocidental europeia remanescente do Império Romano do Ocidente e corresponde à área geográfica do continente europeu, com maior proeminência da Europa Central. A partir do séc. XIX, o termo passou a incluir também música produzida noutras regiões da Europa como a Rússia ou a Escandinávia, que assentava nos mesmos pressupostos essenciais de uma matriz europeia ocidental. O mesmo sucedeu no séc. XX com outras regiões do mundo, em particular os EUA. Trata-se de um conjunto de práticas profusamente teorizada sobretudo a partir da Idade Média, embora com raízes no sistema musical e nos princípios estéticos da Grécia Antiga, e fortemente assente no registo notacional. Esta tradição encontra-se profundamente institucionalizada e formalizada ao nível do ensino, o qual está primeiramente associado à instituição da Igreja Católica e mais tarde a instituições seculares como universidades e conservatórios. Não parece existir consenso acerca de um termo satisfatório para designar esta tradição musical, sendo que outras alternativas como por exemplo «música clássica» são frequentemente utilizadas, em particular no discurso não especializado. O crítico de jazz José Duarte afirma a sua preferência pela expressão «música precisa».

⁴⁸ Entendida aqui no sentido anglófono de *pop music*. Segundo Middleton et al. (2001: 101), esta categoria refere-se a um grupo particular de estilos musicais originários maioritariamente dos EUA e do Reino Unido a partir da década de 1950 e subsequentemente disseminados por todo o planeta, em particular nos países ocidentalizados. Operam no seio da indústria discográfica de larga escala em proximidade com as novas tecnologias e meios de comunicação, e estão associados geralmente a faixas etárias jovens. Para efeito deste texto, o termo compreende todo o universo denominado pelos autores como “pop/rock mainstream”, incluindo os seus inúmeros estilos, maioritariamente de matriz africana americana. Nos nossos dias, em muitas zonas do mundo, os estilos de música *pop* e os seus derivados podem ser considerados uma *lingua franca* vernacular. A categoria *pop music* está naturalmente muito próxima da de *popular music*, muito embora esta última seja mais abrangente (para uma definição de *popular music* e suas implicações, ver nota de rodapé 6).

⁴⁹ A expressão «música tradicional» refere-se ao domínio denominado por Susana Sardo como “música popular”: “música não erudita de transmissão exclusivamente oral, que foi objecto de estudo e de registo por parte de etnógrafos, eruditos locais e militantes culturais, até à década de 70 do século XX. Porém, e como atrás foi dito, este mesmo universo musical pode ser, noutros contextos, designado por outras expressões, sendo a mais consensual, no meio académico, a de música tradicional ou de música de matriz rural” (Sardo: 461). No discurso anglófono, o termo mais vulgarmente utilizado é *folk music*.

Como podemos observar, no jazz a performance é simultaneamente fim e «modelo» referencial para outras performances: “the central figure in the jazz art world is not the composer of ‘works’ but the improvising soloist. (...) [T]he primary aim of jazz musicians is not the production of ‘works’ but the creation of performances” (Martin 2002: 137). Enquanto fim, a performance ao vivo ganha relevo, consequência da importância depositada por este domínio no acto irrepetível da criação em concerto. Enquanto «modelo» referencial para outras performances, pode apresentar-se em diversos formatos, mas o registo fonográfico oferece possibilidades que, por exemplo, uma performance ao vivo não consegue proporcionar, nomeadamente a fixação num suporte que permita repetição, transmissão e análise dessa performance. É certo que as composições do *Great American Songbook*⁵⁰ servem como «modelos», mas a referência dessas composições não remete geralmente para o seu registo em papel e sim para a memória preservada de uma qualquer gravação referencial em registo discográfico. Até porque é precisamente o registo de uma performance em fonograma que torna possível a sua transmissão a outros e a sua integração num corpo de repertório que seja do conhecimento comum dos músicos. Na sua tese de doutoramento sobre a *jam session* no contexto da *jazz scene* nova-iorquina, Ricardo Pinheiro refere um episódio ilustrativo:

Carol Ann Honey Smith participa na jam session no Lenox Lounge pela primeira vez. Tentando incentivar a cantora, Higgins pede um forte aplauso à audiência. Segue-se a *performance* do conhecido “blues” de T.-Bone Walker, *Stormy Monday*. Esta composição não faz parte do repertório habitual dos músicos de jazz, pelo facto de não integrar nenhuma gravação famosa no âmbito deste estilo musical. Por esta razão deduzo que a cantora não será músico profissional de jazz (Pinheiro 2008: 182).

De igual modo, durante a entrevista que realizei com ele (Melo 2009, entr.), o pianista Filipe Melo (1977-), meu ex-professor e colaborador nesta tese, comentou comigo que era possível perceber que alguém não tinha um conhecimento suficiente da tradição quando, por exemplo,

⁵⁰ O *Great American Songbook* é um vasto conjunto de repertório vulgarmente conhecido e interpretado pelos músicos de jazz, não só nos EUA mas em todo o globo. Segundo Pinheiro, consiste em “composições que foram dadas a conhecer ao público norte-americano principalmente através do teatro musical da Broadway e do cinema de Hollywood. Criadas originalmente enquanto parte integrante da música destes espectáculos, as composições que integram o “American Songbook” são na sua maioria canções comerciais ou “pop” das décadas de 20, 30, 40 e 50 do século XX, compostas por Anglo-Americanos de formação clássica. Celebrizaram-se no circuito do jazz por terem sido adoptadas pelos músicos enquanto componentes essenciais do seu repertório. De entre inúmeros compositores destas canções, distinguem-se Johnny Mercer, Jerome Kern, Cole Porter, Irving Berlin, George Gershwin, Richard Rodgers e Harold Arlen” (Pinheiro 2008: 91). Este repertório é geralmente transmitido através de publicações ilegais denominadas *fake books*, dos quais o mais difundido é o *Real Book*. Neste tipo de publicações, a este conjunto de canções populares juntam-se outros tipos de composições, como *blues* ou temas instrumentais.

numa *jam session* em que era chamada a composição “Autumn Leaves”⁵¹, não conhecia a introdução interpretada na gravação referencial do tema protagonizada por Miles Davis e Julian “Cannonball” Adderley (Adderley 1958).

Assim, ao contrário da música erudita, que tem uma longa e umbilical relação com a notação musical, o jazz confia nos registos discográficos praticamente desde a sua origem. Isto significa que, desde muito cedo, os discos se tornaram marcos na história deste domínio musical, «textos» referenciais («modelos») no lugar das partituras. Esta centralidade do registo sonoro revela o posicionamento do elemento oralidade/auralidade no âmago da prática do jazz, por oposição a uma abordagem da performance que assente primordialmente no registo notacional.

Scores, lead sheets and transcriptions do make it possible for those who read music to *see* relationships they might not hear. But, at the same time, such texts encourage their readers to see them as ‘objective’ renderings of musical practice, when in fact they hide as much as they highlight. (...) One might be able to sight-read well, but what matters more in the course of performance is being able to *hear* what other musicians are doing and to respond supportively. (...) The process is less aptly described by the literate metaphor of music-reading than it is by the oral/aural metaphor or conversation (Jackson 2002: 90)⁵².

Esta constatação da importância do registo fonográfico no jazz deixa a descoberto um paradoxo: o jazz, música efémera e irrepetível, encontra o seu «modelo» primordial no fonograma, um formato que cristaliza irremediavelmente a música. Este paradoxo é resolvido precisamente através da relação que os músicos constroem com os seus «modelos» referenciais: mesmo quando assumem a função de «modelos» para a performance, as gravações fonográficas não são reproduzidas integralmente em performances ulteriores, antes funcionam

⁵¹ A composição “Autumn Leaves” foi escrita originalmente em 1945 por Joseph Kosma, com letra de Jacques Prévert e o título “Les Feuilles Mortes”. Dois anos depois, Johnny Mercer escreveu uma letra em inglês, atribuindo-lhe o título aqui apresentado. Esta composição é um dos *standards* de jazz mais conhecidos pelos músicos de jazz e mais interpretados em contexto de *jam session*.

⁵² Jackson recorda que esta centralidade da oralidade/auralidade nos processos performativos associados ao jazz tem origem em práticas musicais africanas americanas. Por outras palavras, representa a faceta do jazz em que mais é visível a presença africana: “[t]he oral/aural emphasis in jazz performance is often described as emerging from African-American musical practices. (...) [T]he ‘black music cultural sphere’ (...), more recently termed the ‘black Atlantic’ by Paul Gilroy (1993), is distinguished less by specific retentions of African rhythms or melodies than by a shared conceptual approach to music-making among African diasporic populations (Jackson 2002: 92).

como premissas para novas performances igualmente irrepetíveis e novamente cristalizáveis, num processo repetido *ad aeternum*.

Na música erudita, a performance é finalidade mas não «modelo» referencial, uma vez que este reside primeiramente na partitura. Neste caso, a performance (em registo fonográfico ou outro formato) oferece apenas um complemento de contextualização da performance enquanto finalidade. Podem desempenhar essa função outras fontes como, por exemplo, um tratado de ornamentação ou literatura biográfica sobre determinado compositor. Na música *pop* o fim reside primeiramente na performance registada em fonograma, embora assuma alguma importância a performance ao vivo; contudo, esta é tipicamente subsidiária daquele, consistindo geralmente numa apresentação «em tempo real» da composição tal como foi registada no fonograma⁵³: “in pop and rock it is the recorded performance of the song that assumes an autonomous character, not the song itself” (Nicholson 2002a: 219).

Uma comparação entre a música erudita e o jazz no que diz respeito à relação que mantêm com os respectivos «modelos» referenciais para a performance ilustra de forma esclarecedora o argumento que pretendo apresentar. A este respeito, a diferença essencial entre os dois domínios é que o músico erudito trabalha minuciosamente para construir um ideal de performance de determinado repertório, baseando-se primeiramente na partitura, e complementarmente também em performances anteriores, buscando sempre como linha de orientação as eventuais «intenções do compositor». Depois esforça-se para que todas as performances desse repertório estejam o mais próximas possível desse ideal construído antecipadamente. Por vezes, o ideal de interpretação elegido pode alterar-se ao longo da carreira de um músico, mas o princípio da relação entre a preparação e a performance permanece inalterado⁵⁴. Contrariamente, o músico de jazz constrói a sua preparação no sentido

⁵³ A performance ao vivo aqui considerada é a performance, em contexto de concerto, de composições pelo seu autor ou pelo intérprete que as fixou em fonograma. Essa performance é geralmente replicada da performance registada no fonograma, muito embora existam vários exemplos de composições cuja interpretação sofre alterações significativas quando transportada para o palco, o que frequentemente motiva até novas edições fonográficas. Ao contrário do jazz e da música erudita, na música *pop* a prática de interpretação repetida de composições da autoria de outrem é relativamente excepcional. Na música erudita, essa prática existe em virtude da separação das figuras do intérprete e do compositor a partir de finais do séc. XIX; no jazz, consiste na interpretação de um cancionário que inclui composições de várias proveniências e autorias, vulgarmente conhecidas por *standards* e reunidas nos chamados *fake books* (dos quais o *Real Book* é um dos mais disseminados).

⁵⁴ Um exemplo célebre da alteração de um ideal de performance ao longo da carreira de um músico no contexto da música erudita é o caso do pianista Glenn Gould e as suas duas interpretações das *Goldberg Variationen*, de J.S. Bach, respectivamente registadas em fonograma em 1955 (Gould 2005) e 1981 (Gould 1993). Os dois registos,

de reagir da forma mais interessante e criativa aos desafios colocados pelas circunstâncias performativas, e deseja realmente que cada performance seja significativamente diversa das restantes, ainda que interprete material pré-composto ou toque repetidamente o mesmo repertório em performances sucessivas. Esta possibilidade de manipular o material pré-concebido e desta forma permanentemente recriar o seu posicionamento em relação ao(s) «modelo(s)» referenciais é o verdadeiro móbil do músico de jazz, para quem a performance é sempre uma viagem imprevisível, independentemente do grau de pré-determinação do texto musical⁵⁵. Duas citações incluídas na publicação de Paul Berliner oferecem poderosas ilustrações do relacionamento construído entre o músico de jazz e as composições que interpreta:

Just as the value of the ideas in the artist's storehouse lies both in their intrinsic interest and in the ongoing models they provide for invention, so, too, the value of pieces' distinct musical environments lies in the continuing stimulation they provide. Improvisers commonly find the impetus for musical discovery in the creative interplay between the two (Berliner 1994: 222).

Although a vehicle's [a composition's] character sometimes warrants the use of one approach over another, in many cases the piece lends itself to the greater variety of combined approaches. Fred Hersch draws an analogy between this type of improvisation and a poem by Wallace Stevens that consists of "thirteen little haikus describing different ways of looking at a blackbird." Sometimes, Hersch "feels that way" as an improviser, wanting "to look at a tune from a whole bunch of different perspectives – from a textural point of view, from a melodic point of view, or from a rhythmic point of view" (Berliner 1994: 233).

Travis Jackson sublinha que cada performance é simultaneamente uma referência à tradição performativa em que se enquadra (o «modelo») e uma transformação dessa tradição em tempo real:

[W]hile players are expected to be aware of, and conversant with, previous approaches to a tune, their versions ideally make more or less explicit reference to the tradition of performance on that tune while at the same time transforming it. (...) Each recording is an intermusical exploration informed by the musicians' understanding of

separados por vinte e seis anos, contrastam violentamente quanto às opções interpretativas do pianista, nomeadamente no que diz respeito à velocidade. Ao gravar o segundo registo, Gould pronunciou-se sobre o primeiro: "I could not recognize or identify with the spirit of the person who made that recording. It really seemed like some other spirit had been involved [...]. There's a lot of piano-playing going on there, and I mean that as the most disparaging comment possible" (Stegemann 1993: 10).

⁵⁵ Um dos aspectos mais interessantes desta diferença entre os domínios do jazz e da música erudita no que diz respeito à performance é a noção de «erro». Trata-se, contudo, de um assunto que merece longa reflexão e se afigura exterior ao escopo desta tese.

the tune, a particular arrangement of it, their experiences playing with one another and jazz performance practice more generally (Jackson 2002: 91).

Embora exista sempre um «modelo» que encerra um conjunto de referências para a performance, e seja importante preservar algumas das suas características⁵⁶, concluímos que o grau de proximidade em relação ao «modelo» varia substancialmente nos vários domínios. Ou seja, diferentes domínios relacionam-se com os seus «modelos» de forma mais próxima ou mais distante, dependendo da quantidade de referências a esse «modelo» que se encontram presentes na performance (nos termos de Nettl, falamos de diferentes graus de «densidade»). Na música erudita, por exemplo, tomando a partitura como «modelo» primordial, os referenciais presentes na performance coincidem quase na totalidade com a sua representação gráfica na partitura (alta densidade). Já no jazz, como vimos, a relação com o texto escrito é remota; o seu principal «modelo» (que compreende performances anteriores em fonograma, princípios performativos, e outros) aparece geralmente como premissa e a sua presença pode ser mais ou menos reconhecível, dependendo do tipo de performance (média ou baixa densidade).

Em 1948, Curt Sachs propôs uma catalogação das culturas musicais em função do(s) tipo(s) de transmissão predominante(s) em cada uma: “Curt Sachs (1948: 378) suggested that in regard to the essentials of transmission, there are four kinds of musical culture, dominated by aural, written, printed, and recorded forms” (Nettl 2005: 292). Assim, segundo o critério da transmissão, as culturas musicais dividir-se-iam em quatro grupos: i) transmissão oral, ii) transmissão escrita, iii) transmissão impressa e iv) transmissão registada em fonograma. Segundo esta catalogação, podemos dizer que o jazz ocupa um lugar particular no sentido em que congrega todos estes modos de transmissão nos seus processos, embora com preferência pelos modos em que a oralidade/auralidade tem um papel central [i) e iv)].

É importante referir que, por muito que estas distinções pareçam simples, os seus contornos são frequentemente cinzentos. Na verdade, nem a notação «clássica» é completamente precisa (deixando desta forma espaço para o contributo individual do intérprete) nem a notação no jazz é sempre meramente sugestiva. Como vimos, muitas performances no jazz tendem a

⁵⁶ Nas palavras de Bruno Nettl, “[E]ach model (...) consists of a series of obligatory musical events which must be observed, either absolutely or with some sort of frequency, in order that the model remain intact” (Nettl 1974: 12).

decifrar a notação de formas semelhantes, recorrendo a um conjunto de utensílios vocabulares previamente adquiridos. Adicionalmente, uma parte considerável do corpo de composições do jazz faz uso de notação bastante precisa: basta pensar em alguns exemplos de música escrita para ensembles de grandes dimensões ao longo da história do jazz, ou em tanta música produzida no domínio do jazz em décadas recentes. Nestes casos, a partitura pode funcionar como «modelo» referencial para a performance também no jazz. Ainda assim, considero que a relação que o músico de jazz estabelece com esse «modelo» não é igual à do músico erudito. Muito embora as inovações tecnológicas dos anos recentes tenham alterado significativamente o cenário que acabo de descrever e porventura esbatido um pouco estas diferenças⁵⁷, parece-me que de uma forma geral o posicionamento de cada domínio musical perante a performance permanecem significativamente diferenciados.

Em resumo, a definição de jazz adoptada neste texto sugere apenas um elemento transversal, o qual congrega vários dos elementos vulgarmente referidos em outras formulações, como a improvisação ou a oralidade/auralidade. Apresenta reservas à inclusão do elemento *swing* na lista de elementos obrigatórios, ao mesmo tempo que traz para primeiro plano o carácter fenomenológico desta música (o qual sugere a dívida para com os africanos americanos pelo seu contributo para uma particular abordagem da performance, tendo já sido sublinhado em Tucker e Jackson 2001; Jackson 2002). Ao colocar o foco na performance, realça a relação elástica do músico com os «modelos» referenciais, chamando a atenção para a omnipresença desses «modelos» e para a existência de uma tradição por eles constituída. Essa elasticidade revela simultaneamente a importância atribuída neste domínio ao conhecimento dessa tradição (no sentido de atingir a legitimidade necessária para proferir uma afirmação artística) e à expressão da individualidade do músico.

⁵⁷ Refiro-me particularmente às inovações na área da portabilidade e acessibilidade da música, como a fixação da música em suportes não-físicos e a facilidade no acesso à música através da internet.

2. O jazz como música dialógica

2.1. O diálogo como elemento central no jazz

The music we call jazz has always been “a hybridized popular music”, developing in the midst of, borrowing from, and influencing other forms of popular music (Youngren 2000: 27).

Jazz – perhaps the most culturally promiscuous music of the twentieth century (...) (Ake 2002: 2).

O perfil de dialogia desempenha no domínio musical do jazz um papel de invulgar proeminência, quando comparado com outros domínios. A tradição do jazz tem sido construída ao longo da história a partir do diálogo com outros domínios vizinhos. Este processo terá sido frequentemente bidireccional, originando transformações tanto no próprio jazz quanto nos domínios com os quais contactou. Por exemplo, sabemos que compositores da tradição erudita europeia como Claude Debussy (1862-1918), Igor Stravinsky (1882-1971), Bela Bartók (1881-1945), Maurice Ravel (1875-1937), Darius Milhaud (1892-1974), Paul Hindemith (1895-1963), Aaron Copland (1900-1990) ou Dmitri Shostakovich (1906-1975) foram profundamente influenciados pelo contacto com o domínio do jazz (incluindo os seus géneros precursores como o *ragtime* ou o *cakewalk*), deixando testemunhos documentados dessa influência e inclusivamente produzindo obras em que esse domínio é um elemento consciente e até audível: *Gollivogg's Cakewalk* ou *The Little Nigar*, de Debussy⁵⁸, *Ragtime* ou *Ebony Concerto*, de Stravinsky⁵⁹, o Concerto para Piano em Sol ou a Sonata para Violino e Piano, de

⁵⁸ *Gollivogg's Cake-Walk* integra o ciclo *Children's Corner*, composto em 1908. *The Little Nigar* data do ano seguinte. Ambas as composições apresentam ampla utilização da síncopa e um padrão de acompanhamento já anteriormente referido como “oompah”, comum ao *ragtime*, ao *cakewalk* e ao *stride* (Lesure 2001: 115).

⁵⁹ Stravinsky tomou contacto com o *ragtime* em 1918, quando Ansermet, recém-regressado dos EUA, lhe ofereceu um conjunto de partituras do género, que o compositor russo analisou e copiou. Imediatamente após essa exposição inicial, Stravinsky compôs *Histoire du Soldat* (que inclui um andamento intitulado precisamente *Ragtime*) e uma peça com o título *Ragtime*, para onze instrumentos. Em 1919, compôs *Piano-Rag-Music*, dedicado a Artur Rubinstein (Heyman 1982: 543). *Ebony Concerto* foi composto em 1945 para o clarinetista, saxofonista e *bandleader* Woody Herman (Walsh 2001: 549). Foi estreado pelo próprio Herman e a sua banda (The Herd) no ano seguinte, no seu histórico concerto no Carnegie Hall, em Nova Iorque.

Ravel⁶⁰, a obra *Contrastes*⁶¹, de Bartók, entre outros. E. Douglas Bomberger, citando Gunther Schuller, aponta algumas razões prováveis para o fascínio dos compositores da música europeus pelo jazz:

(...) Gunther Schuller has speculated on the attraction of ragtime for “serious” European composers early in this century [XX]. In addition to noting the sociological factors surrounding its New World origins, a compelling conflation of the exotic and the erotic, he proposes at least two purely musical reasons to justify their fascination: One, syncopation (...) and two, (...) the inexorably *regular* underlying oom-pah accompaniments. (...) Thus, the imported music from America presented a generation of composers, many intent on experimenting with time-honored practices, an opportunity to explore a provocative approach to matters of meter and rhythm quite foreign to their own cultural experience (Bomberger 2002: 84-85).

De igual forma, frequentemente o jazz tem sido considerado um elemento central em outros estilos musicais como a *salsa*⁶², o *afrobeat*⁶³ ou a bossa nova. A respeito deste último, segundo Stephanie Crease a bossa nova foi responsável pela apresentação do samba ao meio do jazz norte-americano:

⁶⁰ Ravel viajou para os EUA em 1928, e o seu interesse pelo jazz e os *blues* foi reconhecido: “Ravel’s enthusiasm for blues and jazz elicited considerable comment in the American press” (Kelly 2001: 867). O seu concerto para piano data de 1931 e já antes o compositor francês tinha concebido a sua segunda sonata para violino e piano (1923-27), que incluía um andamento com a indicação *Blues*. O estilo composicional de Ravel indicia, em determinados períodos, uma forte presença do jazz e da música popular americana: “In Ravel’s postwar works a greater eclecticism is often evident within the context of single works. *L’enfant et les sortilèges*, for instance, incorporates 18th-century pastiche, mock-oriental writing and ragtime, alongside American music hall and operetta styles, while in the Piano Concerto in G, the classicism of Mozart and Saint-Saëns is offset by jazz in a striking juxtaposition of past and present” (Kelly 2001: 874-875). Segundo Terry Teachout, “Ravel’s (...) *Piano Concerto in G* (1929-1931) was modeled after the *Concerto in F* of George Gershwin” (Teachout 2000: 347). De resto, o posicionamento de Ravel perante o jazz é descrito como extremamente favorável e envolto em fascínio: “You Americans take jazz too lightly. You seem to feel that it is cheap, vulgar, momentary. In my opinion, it is bound to lead to the national music of the United States. (...) To my mind, the blues is one of your greatest musical assets” (Maurice Ravel, apud Mawer 2014: 41).

⁶¹ A obra foi composta em 1938, sob encomenda do clarinetista e *bandleader* Benny Goodman. Inicialmente, a encomenda previa uma obra de apenas dois andamentos cuja duração não excedesse os 6 minutos, de forma a caber nos dois lados de um disco. Bartók excedeu ambos os critérios, apresentando uma composição em três andamentos com uma duração de cerca de 15 minutos (Gillies 2001: 803).

⁶² *Salsa*: “Urban popular dance genre developed in New York City and Puerto Rico during the 1960s and 70s, based on Cuban dance styles and incorporating Puerto Rican elements and influences from jazz and rock. (...) [T]here is a strong use of jazz harmonies and solo improvisation” (Waxer 2001: 175).

⁶³ O *afrobeat* é um estilo de música popular africano surgido em finais da década de 1960, cujo expoente máximo era o músico nigeriano Fela Kuti (1938-1997). Bender define o estilo como “a fusion of jazz, soul and African musics with lyrics in Pidgin and Yoruba. He [Kuti] consciously highlighted the Africanness of his own music, claiming that he played African music since jazz was originally an African form of music” (Bender 2001: 210). O *afrobeat* caracteriza-se também por um forte pendor político e uma postura socialmente reivindicativa. Sobretudo na óptica de Kuti, implicava uma visão panafricanista, e tem tido alguma continuidade depois da sua morte, particularmente na obra do seu filho Femi Kuti (1962-) e do trompetista Hugh Masekela (1939-), entre outros.

In Brazilian music, the bossa nova was the link for the jazz connection and, though it emerged decades after the samba, gave many American jazz musicians their introduction to the older form. The bossa also awakened musical curiosity among jazz musicians about Brazilian music in general. (...) Non-Brazilian musicians could play it far more easily than the samba: its more ‘minimalist’ approach to the rhythm was easier to learn, and the sophisticated chords and harmonic progressions favored by Jobim, Bonfá, and João Gilberto, et al., had roots in American jazz (Crease 2000: 554).

Torna-se claro no discurso de Crease não só que a bossa funcionou como um acessível arauto da música brasileira para os músicos de jazz norte-americanos, mas também que o seu estilo composicional foi beber influências ao jazz dos EUA. De resto, continua a autora:

João Gilberto, a guitarist, composer, and singer, experimented with combining elements from samba and “cool” jazz as a young musician. His efforts went largely unnoticed until he became one of Jobim’s many collaborators in the early 1950s (Crease 2000: 555).

Embora se afigure razoável identificar a presença do jazz em alguns elementos da bossa nova (como por ex. o vocabulário harmónico dos músicos que inauguraram o movimento), vários autores preferem sublinhar a distância entre os dois estilos, considerando que o movimento da bossa nova tem autoria exclusivamente brasileira e que o estilo só subsequentemente foi acolhido pelo mercado (e pelos músicos) do jazz norte-americano. Béhague considera o seguinte:

There has been an overreaction in Brazil to the question of jazz influence in *Bossa Nova* music. A basic assumption of *Bossa Nova* musicians has been that the revitalization of regional characteristics of urban music could be achieved through the importation of jazz processes without prejudice to the local tradition. (...) There are, in fact, very few cases of direct imitation, and the only traceable trait is the highly improvised style on an implied theme on some *Bossa Nova* pieces, that could be related to bebop. (...) As opposed to jazz, in which modulations tend generally to follow an ascending order in the cycle of fifths, the opposite occurs commonly in *Bossa Nova*, giving it less harmonic tonal tension (Béhague 1973: 212).

Budds faz inclusivamente a distinção entre “Brazilian bossa nova” (a bossa nova brasileira) e “its jazz adaptation” (a sua adaptação pelo domínio do jazz), descrevendo as práticas performativas características de ambas (Budds 1990: 87 e ss.):

All in all, the adaptation of the *bossa nova* by jazz artists, in spite of the superficial novelty of its “exotic” qualities, represented a continuation of jazz methods. Because of the conventional and even conservative treatment of musical elements, it cannot be considered experimental or necessarily innovative (Budds 1990: 87 e ss.).

De igual modo, Acácio da Piedade lembra que a bossa nova, movimento criado no Brasil, gozou de amplo reconhecimento nos EUA, o que veio subsequentemente legitimar (e influenciar) as próprias práticas dos músicos brasileiros, os quais entretanto definiam o que o autor chama de “Brazilian jazz”:

In addition to *bossa nova*, several simultaneous waves occurred in MPB in the 1960s (...). In the midst of these various waves, the emerging Brazilian jazz was growing, sustained mainly by *bossa nova* and its reflections in the United States, where the celebrated meeting of João Gilberto and Stan Getz symbolized the encounter between the Brazilianess of *bossa nova* and the Americanness of jazz, launching a dialogue of musicalities that would become central to Brazilian jazz (Piedade 2005).

Seguindo esta linha de pensamento, as colaborações de Stan Getz ou de Charlie Byrd com inúmeros músicos brasileiros como João Gilberto, António Carlos Jobim ou Laurindo de Almeida (Almeida e Shank 1953; Byrd e Getz 1962; Getz e Gilberto 1964; 1965) constituem, mais do que uma ilustração da influência do jazz na bossa nova, um testemunho da internacionalização e legitimação norte-americana da bossa nova. Na verdade, até Crease (acima citada) considera o álbum *Laurindo Almeida Quartet Featuring Bud Shank* (Almeida e Shank 1953) o primeiro disco de jazz brasileiro, mais do que propriamente um exemplo de bossa nova⁶⁴. Neste contexto, incontestável parece ser o papel da bossa nova na aproximação entre músicos brasileiros e norte-americanos: “The bossa nova’s tremendous popularity led to an increased intermingling of Brazilian musicians and jazz musicians” (Crease 2000: 556). Comprovam-no os registos discográficos supracitados, e também outros mais tardios, da autoria de António Carlos Jobim⁶⁵, Milton Nascimento⁶⁶ ou Ivan Lins⁶⁷, entre inúmeros outros⁶⁸.

⁶⁴ A origem cronológica da bossa nova não é um tópico que reúna facilmente consenso. O disco *Chega de Saudade* (Gilberto 1959) de João Gilberto é geralmente apontado como marco inicial (mesmo que apenas simbólico), mas outras opiniões coabitam os discursos sobre a bossa nova. Djalma de Andrade, compositor e guitarrista brasileiro conhecido como Bola Sete, afirmou o seguinte: “Joao Gilberto, a popular Brazilian singer and guitarist, started the whole thing [in the late 50s] (...). Actually, Bud Shank and Laurindo Almeida were doing the bossa nova in Los Angeles before that, but no one called it by that name. The name comes from Gilberto” (apud Hadlock 1962: 125).

⁶⁵ *Francis Albert Sinatra & Antônio Carlos Jobim* (Sinatra e Jobim 1967/2004) ou *Terra Brasilis* (Jobim 1980/2002) ambos com o arranjador e director de orquestra Claus Ogerman.

⁶⁶ Por exemplo *Milton* (Nascimento 1976 / 2000), com Herbie Hancock e Wayne Shorter.

⁶⁷ Por exemplo no disco *The Heart Speaks* (Blanchard 1996) ou em *Ivan Lins & The Metropole Orchestra* (Lins 2009), que conta com os arranjos de Vince Mendonza.

⁶⁸ Ainda sobre este assunto, ver mais adiante o capítulo 2.1.1.

Assim, os contributos do jazz para a construção de outros estilos ou domínios musicais parecem representar um fenómeno substancialmente menos significativo do que o processo inverso: na maioria de situações, foi o jazz que se apropriou sucessivamente de características de outros domínios, incorporando-as na sua linguagem e encontrando nelas direcções para caminhos futuros. Não obstante o fascínio que o jazz exerceu inicialmente sobre os compositores europeus, esse parece ter sido um encantamento passageiro:

The direct influence of jazz on classical music proved to be a passing phase of modernism, however, and was already dying out in the '30s, by which time Milhaud and Copland had explicitly repudiated jazz as a source of inspiration (Teachout 2000: 347).

Na verdade, as ocasiões em que a produção musical desses compositores denuncia a presença do jazz representam momentos excepcionais na tradição erudita europeia, e o elemento jazz aparece ao lado de inúmeros outros. Como veremos mais à frente, nas décadas de 1960 em diante teve lugar uma aproximação entre os dois domínios assente numa recuperação do elemento improvisação – ou, nos termos de John Cage, “indeterminacy” (Cage 1961); todavia, o papel desempenhado pelo domínio do jazz na criação de novos caminhos criativos para a música erudita nunca foi reconhecido pelo discurso “eurológico” (Lewis 2002).

O jazz tem sido essencialmente, portanto, um domínio «aglutinador» ou «apropriador» de recursos técnicos de outros domínios, seleccionando-os e incorporando-os na sua linguagem, o que origina frequentemente novos estilos e inaugura novas etapas de inovação técnica e estilística⁶⁹.

Jazz, which has continually been reinvigorated by the process of appropriation, has shown that in absorbing elements of quite different cultures it has successfully broadened the basis of jazz expressionism (...) (Nicholson 2002a: 242).

The use of appropriation is seldom commented upon, yet it is a recurring theme in the subsequent evolution of the music and reveals a continuing dialogue not only with popular culture but other musical forms to broaden the scope of jazz expressionism (Nicholson 2005: 161).

O jazz, enquanto domínio musical, nasceu num contexto histórico e geográfico em que o diálogo, mais do que um elemento visível, era absolutamente definidor dos modos de

⁶⁹ O conceito de tradição no jazz e a sua discussão no contexto do binómio tradição/inovação serão alvo de maior atenção no capítulo 3.5.

interacção, tanto sociais quanto artísticos. Já anteriormente foi referido o contexto social e cultural da cosmopolita Nova Orleães de finais do séc. XIX. Nesse cenário, o diálogo entre culturas (nas suas múltiplas manifestações) afirmou-se não só como inevitabilidade mas como mecanismo de sobrevivência:

It's a romantic city. The vendors in the streets would sing arias. [In New Orleans] people are really integrated in the way that they live. One block, you have an Italian family, various types of Negroes, you have some Creoles, you have Germans, you know, you have everybody in a mingle. And they can't escape each other. And also, you had a tradition of wildness in New Orleans. Like gambling, and people showing their behinds in different various ways... But you also had a lot of churches, and the religious fervor. You had voodoo. You know, you had all of these things coming together, and you have people who don't like each other. But they have to deal with each other, because they're living together and they're sharing this culture (...). Like gumbo, you know, everybody's gonna eat some gumbo (Wynton Marsalis, apud Burns 2001b).

O jazz é precisamente a expressão musical desse cenário de pluralidade cultural, e os seus traços estilísticos testemunham os vários ingredientes que foram combinados nesta equação:

From the start, jazz was a pluralistic music. One of its great early practitioners, Jelly Roll Morton, argued that the music should always include a 'Spanish tinge' while the unambiguous *habañera* section in *St Louis Blues*, published by W.C. Handy in 1914, is revealing of jazz's practice of appropriation (Nicholson 2002a: 217).

A citação de Nicholson faz referência explícita ao elemento hispânico⁷⁰ no jazz, mas vários outros são identificáveis nesta combinação musical inicial: recursos da música erudita europeia, práticas musicais com origem no continente africano (nomeadamente as regiões mais coincidentes com as origens da mão-de-obra escrava que protagonizou a diáspora africana), a própria cultura negra africana-americana, que durante o séc. XIX exibia já traços singulares (como por exemplo a prática de *minstrelsy*), etc. (ver Henderson 2001). Alguns destes domínios estiveram sempre presentes ao longo da história – em proporções diferentes, dependendo dos músicos, dos estilos e das obras em questão – e fizeram aparições cíclicas, motivadas por movimentos de revivalismo ou propostas artísticas particulares.

⁷⁰ Neste contexto, os termos «hispânico» e *spanish* não se referem à cultura de Espanha mas sim às culturas de contribuição espanhola no subcontinente da América Central e regiões limítrofes da América do Norte e América do Sul.

2.1.1. O *spanish tinge*

[E]l jazz comenzó hablando español (Martínez 1996: 28).

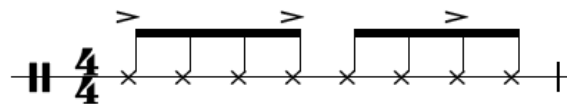
O chamado *spanish tinge*, referido por Nicholson na citação apresentada acima, refere-se portanto à componente «latino-americana» do jazz, segundo a cunhagem de Morton. Mas esta componente não é exclusiva do jazz ou sequer do continente norte-americano. De uma forma mais alargada, a expressão denomina já o produto do encontro das culturas europeias com as americanas, por via da diáspora africana.

If the New World has been [the twentieth] century's major source of popular music, it is due largely to the rich social and culture mixtures that historically horrific situations like slavery and conquest left as their loamy residue. In the United States, the collisions of African and European sensibilities, musical forms, instruments, and techniques yielded work songs, minstrel shows, blues, jazz, gospel, and rock. Brazil boasts hybrids like samba, bossa nova, and tropicalia. From Jamaican reggae to Trinidadian calypso, the Caribbean teems with offshoots of the same roots (Santoro 2002: 522).

É interessante observar o percurso do elemento *spanish tinge* na história do jazz. A sua presença em New Orleans é insofismável, como atestam as palavras de Morton. Gene Santoro chega mesmo a classificar a cidade como caribenha e descreve o seu cenário sonoro em finais do século XIX:

Historically and culturally, New Orleans is a Caribbean city attached to the Mississippi Delta. (...) Culturally, the Crescent city's daily rhythms pulsed with mestizo ideas. European high and middle culture often involved whites, Creoles, and free Blacks. (...) Mexican and Cuban sounds filled the Hispanic parts of the French Quarter (Santoro 2002: 523).

Nas primeiras décadas do séc. XX, compositores como Scott Joplin ou W.C. Handy (1873-1958) recorreram frequentemente a mecanismos rítmicos inspirados nas danças do sul e centro do continente americano. Porventura o mais comum é o da *habanera*:



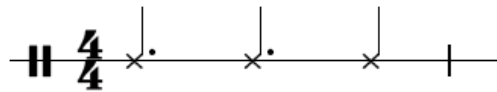


Figura 16 - Duas possibilidades de notação do padrão rítmico da *habanera*, uma subdivisão irregular do compasso quaternário (3+3+2) (Kernfeld 1994b: 681).

Segundo Kernfeld (1994b: 681), este padrão encontra-se presente em outras danças sul-americanas como o *tango*, e foi utilizado em composições como “Heliotrope Bouquet” (Scott Joplin e Louis Chauvin, 1907), “Tango: Two Step” (Joe Jordan, 1913) e o famoso “St. Louis Blues” (W.C. Handy, 1914), entre outras. Na verdade, parece razoável acreditar que este elemento estivesse presente na região de Nova Orleães antes mesmo do *ragtime*:

When [Jelly Roll] Morton spoke of “the Spanish tinge”, he singled it out as one of the stylistic traits of jazz that distinguished it from (and made it superior to) ragtime. But John Storm Roberts (...) has argued convincingly that the Latin American influence on American popular and dance music can be traced decades before the first rags (Youngren 2000: 24).

Ainda na década de 1920, a vaga de emigração cubana para a cidade de Nova Iorque tornou-se expressiva e promoveu uma proximidade entre músicos cubanos e músicos de jazz:

By the late 1920s, Cuban emigration to New York had spawned El Barrio – the East Harlem enclave that houses many Latinos today. (...) El Barrio provided a base for the growing network of Cuban and jazz musicians (Santoro 2002: 525).

Ao longo da chamada era do *swing*, a presença de músicos da América central e do Sul na *jazz scene*⁷¹ nova-iorquina está documentada historicamente (Schuller 1991; Glasser 1995; Gioia 1998; Santoro 2002). São vários os relatos de convívio e admiração mútua entre ambas as comunidades de músicos. Alguns desses músicos alcançaram inclusivamente significativa notoriedade em colaborações com músicos de jazz estabelecidos em Nova Iorque, como

⁷¹ Seguindo a orientação de Pinheiro (2008; 2012) e Jackson (1998), optei por adoptar a terminologia *jazz scene* ao invés da alternativa *community*, por vezes encontrado na literatura (ver por exemplo Berliner 1994: em particular 36 e 772; Atkins 2001). Segundo Pinheiro, este último termo não se adequa ao universo em estudo “pelo facto de ter sido utilizado na literatura com o intuito de caracterizar os músicos enquanto “delinquentes”, sugerindo a existência de um grupo coeso e circunscrito no seio do qual interesses individuais e colectivos coincidem (...). Minimiza o papel do indivíduo, estando implícita a existência de valores comuns imutáveis no tempo e o entendimento entre músicos, que muitas vezes não corresponde à dinâmica que caracteriza o meio” (2008: 13).

Mario Bauzá, Chano Pozo, Machito ou Juan Tizol. Este último, trombonista e compositor, integrou as fileiras da orquestra de Duke Ellington entre 1929 e 1944. Depois de trocar a orquestra de Ellington pela de Harry James, Tizol regressaria para colaborações de curta duração em 1951-53 e novamente em 1960-61 (Lambert 1994: 1207).

“Around this time [1920] I met Juan Tizol, the trombonist who came to the Howard Theatre [Washington D.C.] with a band from Puerto Rico led by Marie Lucas. The group impressed us very much”. (...) Ellington was so impressed that several years later he invited Tizol, the nephew of San Juan’s municipal bandleader, to join his orchestra in New York, starting a musical association that would last many years (Glasser 1995: 71).

Juan Tizol (...) spent years shuttling between the orchestras of Duke Ellington and Harry James (Glasser 1995: 76).

Tizol é autor de várias composições que hoje integram o *American Songbook*, em particular duas que eram *signature pieces* nos concertos da orquestra de Ellington e que perduram como ícones musicais de uma época: “Caravan” e “Perdido”. Mas houve outros músicos porto-riquenhos a integrar colectivos do jazz norte-americano neste período: “Tuba player Ralph Escudero and Ponce trombonist Fernando Arbello both played with Fletcher Henderson, the most popular black orchestra leader in New York for much of the 1920s, for several years” (Glasser 1995: 71).

Podemos afirmar que a história da música popular nos EUA no século XX é a história de uma sucessão de danças em voga, várias delas de contributo reconhecidamente latino-americano:

From turn-of-the-century cakewalk on, American music history can be viewed as a series of successive dance crazes, often based on imported rhythms. So it happened that in late 1930 “El Manicero” (The Peanut Vendor) launched the rumba in the United States. An outgrowth of *son*, rumba kicked the Argentine tango (the previous Latin dance craze) out of its way to introduce Cuban rhythms to a mass American audience (Santoro 2002: 526).

Segundo Santoro, ao tango sucederam-se a *rumba* (em inícios da década de 1930), o *mambo* (em finais da mesma década) e a *salsa* (na década de 1950) (Santoro 2002: 526 e ss.).

Na sequência das sucessivas aproximações entre os dois domínios, na década de 1940 tomou forma um novo estilo de jazz (ou talvez devamos considerá-lo um domínio musical por si próprio), germinado no seio do revolucionário estilo do *bebop* (Deveaux 1997; 2000) e em diálogo com o então popularíssimo *mambo*: o chamado *afro-cuban jazz* ou *cubop*. Protagonizado

primeiramente pelo trompetista John ‘Dizzy’ Gillespie, surgiu da combinação de elementos do emergente *bebop* com recursos da música afro-cubana⁷².

Although a Latin-American or Caribbean influence (Jelly Roll Morton called it the “Latin tinge”) is discernible from the late 19th century, the earliest use of Cuban elements is traceable only to Alberto Socarras and Mário Bauzá in the late 1930s. (...) However, Afro-Cuban jazz became a clearly defined style and acquired an international following only when Gillespie, who had been influenced by Bauzá, began collaborating with the outstanding Cuban percussionist Chano Pozo (Schuller 1994a: 7).

Bauzá tornou-se um autêntico ídolo para Gillespie, iniciando uma histórica incursão no domínio da música cubana e todo um novo estilo de jazz. Ainda na década de 1940, Gillespie protagonizou algumas das colaborações mais notáveis no *afro-cuban jazz*, bem como algumas das gravações mais representativas, em particular com a sua *big band*, que registou composições como “Manteca” ou “Guarachi Guaro”, da autoria do próprio Pozo, ou ainda “Cubana Be/Cubana Bop”, de George Russel.

Posteriormente, outros músicos (tanto cubanos quanto norte-americanos) enveredaram pelo *afro-cuban jazz* ou tiveram propostas esporádicas nesse âmbito. Progressivamente, ao longo das décadas de 1940, ’50 e ’60, o *afro-cuban* tornou-se um fenómeno mais presente e mais bidireccional na *jazz scene* nova-iorquina (e na *jazz scene* internacional), com vários músicos de ambos os domínios a promover essa promiscuidade. Alguns exemplos incluem o pianista de *bebop* Bud Powell (1924-1966), com “Un Poco Loco”, o *bandleader* Stan Kenton (1911-1979), com “Machito” ou “Cuban Episode”, e o percussionista Mongo Santamaria (1922-2003). Utilizando o ritmo do *calipso*⁷³, o saxofonista Sonny Rollins (1930-) compôs o difundido tema “St. Thomas”, incluído no álbum *Saxophone Colossus* (Rollins 1956/2006) (Kernfeld 1994c: 1058). Ao longo desse período, o conceito de *afro-cuban jazz* foi sendo progressivamente substituído, enquanto categoria comercial, pelo mais abrangente *latin jazz*. Com o tempo, o

⁷² As expressões *afro-cuban jazz* e *latin jazz* aparecem frequentemente na literatura a denominar o mesmo domínio musical. No entanto, para efeitos deste texto, utilizo o primeiro para denominar práticas caracterizadas pela presença de recursos e géneros musicais especificamente cubanos (Schuller 1994a: 7) e o segundo de uma forma mais abrangente, denominando as várias manifestações musicais resultantes do contacto entre os países colonizadores das Américas e as civilizações indígenas, por via da diáspora africana. Nesta óptica, o *afro-cuban jazz* é um estilo de *latin jazz*, como decorre da análise que se segue no corpo de texto.

⁷³ Um estilo de música, um género de dança e um tipo de canção em métrica binária, originário do sul e leste das Caraíbas e desenvolvido maioritariamente em Trinidad, a propósito das comemorações do Carnaval (Fairley 2001: 849).

termo *latin jazz* passou a incluir todos os estilos e domínios resultantes da interacção entre o jazz e as culturas latino-americanas, como a bossa nova, a *salsa*, o *afro-cuban* e até o *jazz-flamenco* (Kernfeld 1994b). Já na década de 1960, músicos como Horace Silver (1928-2014) passaram a incorporar recursos provenientes da América Latina. Observem-se, a título de exemplo, as composições “Señor Blues”, do álbum *Six Pieces of Silver* (1957/1988), e “Que Pasa” e “Song For My Father”, ambas incluídas no álbum *Song For My Father* (Silver 1968). Esta última apresenta os seguintes padrões rítmicos na bateria:

The image displays two musical staves for a drum set, each representing a different rhythmic pattern for the song "Song For My Father". Both staves are in 4/4 time and span four measures.

Staff 1 (Top):

- Ride Cymbal:** Measures 1 and 2 have a continuous eighth-note pattern. Measures 3 and 4 have a continuous eighth-note pattern.
- Hi-Hat Cymbals (w/ foot):** Measures 1 and 2 have a pattern of eighth notes and quarter notes. Measures 3 and 4 have a pattern of eighth notes and quarter notes.
- Snare Drum (cross stick):** Measures 1 and 2 have a pattern of quarter notes and eighth notes. Measures 3 and 4 have a pattern of quarter notes and eighth notes.
- Bass Drum:** Measures 1 and 2 have a pattern of quarter notes and eighth notes. Measures 3 and 4 have a pattern of quarter notes and eighth notes.

Staff 2 (Bottom):

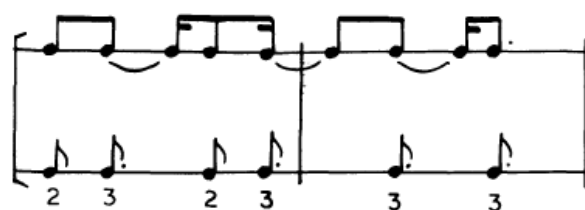
- Ride Cymbal:** Measures 1 and 2 have a continuous eighth-note pattern. Measures 3 and 4 have a continuous eighth-note pattern.
- Hi-Hat Cymbals (w/ foot):** Measures 1 and 2 have a pattern of eighth notes and quarter notes. Measures 3 and 4 have a pattern of eighth notes and quarter notes.
- Snare Drum (cross stick):** Measures 1 and 2 have a pattern of quarter notes and eighth notes. Measures 3 and 4 have a pattern of quarter notes and eighth notes.
- Bass Drum:** Measures 1 and 2 have a pattern of quarter notes and eighth notes. Measures 3 and 4 have a pattern of quarter notes and eighth notes.

Figura 17 - Dois padrões rítmicos interpretados pela bateria em “Song For My Father” (Silver 1968). A diferença do segundo padrão reside na inversão dos compassos 1 e 2 da tarola (snare drum).

Transcrição minha a partir do fonograma.

Esta abordagem rítmica é corroborada pelos restantes instrumentos: o contrabaixo interpreta *grosso modo* a figuração rítmica aqui atribuída ao bombo (bass drum)⁷⁴, enquanto que o piano e os sopros vão enfatizando diferentes momentos do padrão. Este padrão está muito próximo do da bossa nova (nas suas diferentes variantes resultantes de adaptações do ritmo do samba), como ilustrado na figura seguinte, sobre a interpretação rítmica de João Gilberto:

⁷⁴ Em alguns momentos dobrado pela mão esquerda no piano (ver início da gravação).



Variants:

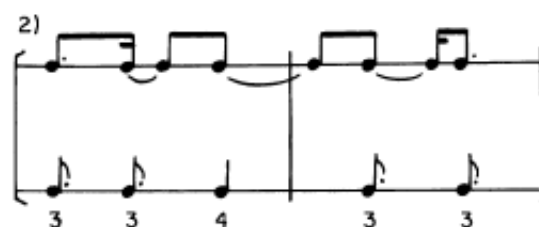
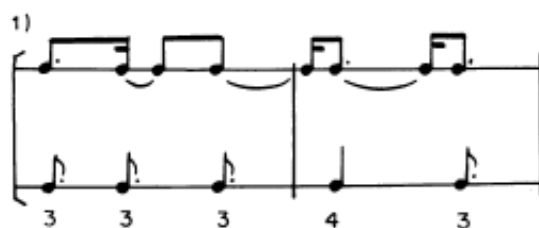


Figura 18 - Padrão rítmico característico da bossa nova na interpretação de João Gilberto, e quatro variações (Béhague 1973: 221-222).

Regressando à análise acima apresentada, é razoável presumir que a música de Silver não será classificada como bossa nova *strictu sensu*, mas que estamos perante uma estilização da abordagem rítmica da bossa nova, ou seja, perante aquilo que Budds apelidou de “adaptation of the bossa nova by jazz artists” (Budds 1990: 87 e ss.) e que Piedade identificou como um processo de legitimação da bossa nova pelos EUA (Piedade 2003: 47). Efectivamente, como já foi referido, com o advento da bossa nova os EUA assistiram na década de 1960 a um crescente interesse dos músicos de jazz pela música de origem brasileira. Na era do chamado *jazz-rock*, iniciada em finais da década de 1960, músicos brasileiros desempenharam papéis de relevo na incorporação de elementos sul-americanos nos estilos de jazz que estavam a ser desenvolvidos nos EUA (Kernfeld 1994b: 681). Neste contexto, surge de forma proeminente o nome do percussionista brasileiro Airto Moreira (1941-): gravou com Miles Davis em inícios da década de 1970⁷⁵, integrou a formação original do grupo Weather Report (1971) ao lado de músicos como Joe Zawinul (1932-2007) e Wayne Shorter (Will 1994: 1041), e foi também fundador do grupo Return to Forever, ao lado do pianista Chick Corea (1941-), do baixista Stanley Clarke, do flautista Joe Farrell e da cantora brasileira Flora Purim, casada com Airto (Ferguson 1994: 1041). Deste último projecto, destacaria os dois álbuns iniciais da banda, *Return to Forever* (1991/1973) e *Light as a Feather* (1991/1973) como exemplo maior do estilo inicial do grupo, onde a presença da música brasileira parece ser evidente⁷⁶ (Crease 2000: 557; Shipton 2007: 618, 690).

Nas últimas décadas do século XX (e já no novo milénio), vários músicos latino-americanos têm conquistado protagonismo neste domínio de cruzamento com o jazz, nomeadamente instrumentistas de sopro como Paquito d’Rivera (Cuba, 1948-) ou Arturo Sandoval (Cuba, 1949-), cordofonistas como Toninho Horta (Brasil, 1948-), Nico Assumpção (Brasil, 1954-2001) ou Hamilton de Hollanda (Brasil, 1976-), percussionistas como Horacio ‘El Negro’ Hernandez (Cuba, 1963-) ou Naná Vasconcelos (Brasil, 1944-), multi-instrumentistas como Hermeto Pascoal (Brasil, 1936-) ou Egberto Gismonti (Brasil, 1947-), e pianistas como Jesus

⁷⁵ Nos discos *Bitches Brew* (1970) *Miles Davis at Fillmore* (1971) *Live-Evil* (1971) *Black Beauty: Live at the Fillmore West* (1973) e *Big Fun* (1974), entre outros.

⁷⁶ Veja-se, a título de exemplo, as composições “What Game Shall We Play Today”, “You’re Everything” ou “Captain Marvel”. O primeiro disco, *Return to Forever*, é na verdade creditado apenas a Chick Corea. A partir do terceiro registo, *Hymn Of The Seventh Galaxy* (1973), com a saída de Moreira e Purim, o grupo dedicou-se mais especificamente ao *jazz-rock* (este estilo será alvo de maior atenção no capítulo 2.2.).

“Chucho” Valdés (Cuba, 1941-)⁷⁷, César Camargo Mariano (Brasil, 1943-), Monty Alexander (Jamaica, 1944-), Michel Camilo (República Dominicana, 1954-), Eliane Elias (Brasil, 1960-), Gonzalo Rubalcaba (Cuba, 1963-), Danilo Perez (Panamá, 1966-) ou Edward Simon (Venezuela, 1969-), entre outros.

2.1.2. O jazz e a música erudita europeia

Como pudemos observar anteriormente, o jazz tem mantido com a chamada música erudita europeia um relacionamento complexo e multifacetado, trazendo para a arena de discussão negociações sobre música, mas também sobre raça, estética e outros aspectos da cultura. Talvez por isso mesmo as diferentes perspectivas transatlânticas sobre o jazz se afirmem ainda hoje um assunto fracturante no âmbito dos discursos sobre jazz.

O relacionamento entre os dois domínios remonta à própria formação do jazz, na Nova Orleães de finais do século XIX. Nesse período, a presença europeia fez-se sentir de diversas formas. Para começar, como vimos, existiam na cidade comunidades de europeus de diversas nacionalidades que conviviam entre si apesar das diferenças culturais (ver citação de Wynton Marsalis apud Burns 2001b no capítulo 2.1.). Concomitantemente, para além da população escravizada (na sua maioria negra de origem africana, embora frequentemente já resultante de fenómenos de miscigenação com europeus), existia uma camada da população livre com estreitos laços com a Europa, tanto genealógicos quanto culturais. Ken Burns explica que, naquele período,

Nova Orleães tinha (...) uma comunidade singular e próspera de pessoas livres que se designavam «crioulos de cor». Muitos eram descendentes de pele clara de colonos franceses ou espanhóis e das suas mulheres e amantes negras. Identificavam-se com os seus antepassados europeus e não com os africanos, e olhavam com sobrançeria os negros de pele mais escura. Alguns deles tinham escravos. Muitos músicos crioulos tinham preparação clássica e orgulhavam-se de saber acompanhar qualquer tipo de dança (Burns 2001b, transcrição minha a partir da narração do filme).

⁷⁷ Valdés foi director musical do referencial grupo Irakere, que a partir da década de 1970 congregou músicos de excepção na área do *latin jazz* como Arturo Sandoval e Paquito d’Rivera (Ayala 1994: 567-568). O grupo Irakere é comparado por Santoro (2002: 532) aos Jazz Messengers de Art Blakey pela longevidade e pelo papel formativo na carreira de inúmeros músicos.

A presença europeia em Nova Orleães era, por conseguinte, não apenas demográfica mas também cultural e estética. E essa presença foi um ingrediente indispensável para o florescimento do domínio musical do jazz:

The big contribution of Europe to the jazz world is, first of all, that we listened to the music and took it seriously, which helped keep it alive and gave it new avenues to explore in ways that weren't always possible in America, or to celebrate and get paid to do it. And the other one is in the initial state, the invention of the instruments in the first place. I mean, Adolphe Sax, thank you very much! I mean, the first instruments jazz musicians used came from, apparently, the disbanding military bands of the civil war. So there were lots of cornets, and drums. So this has become the basis of jazz. A lot of street music, so there's not so much cellos and so on, there were tubas. But as soon as they went indoors, they got the double bass. (...) That's why jazz didn't come from Africa, actually. It came from living amongst Europeans" (Robert Wyatt apud Benedikt 2007, transcrição minha a partir do filme).

Reconhecendo, é claro, o papel dos negros americanos na génese do jazz, Wyatt recorda que foi o convívio entre europeus que possibilitou esta particular configuração deste domínio musical, algo que provavelmente não seria possível num outro local alheado da influência europeia. Vários músicos e autores sublinham a presença da cultura operática europeia na Nova Orleães daquele período⁷⁸ e testemunham que vários músicos do jazz inicial (ou mesmo de géneros precursores) incluíam no seu repertório obras da tradição erudita europeia (Teachout 2000; Youngren 2000). Na verdade, o jazz não parece ter surgido como um domínio musical necessariamente improvisado, e o perfil dos seus intérpretes prototípicos não coincide obrigatoriamente com a narrativa romantizada do *beau sauvage*:

In fact, jazz seems not to have been improvised at first – at least in the city of New Orleans (...). The members of the pre-1890 dance and brass bands in the city were trained musicians who could read music and were proud of it (Youngren 2000: 27).

Classic ragtime, jazz's immediate ancestor, was a fully notated piano music that demanded fluent reading skills. As a result, even the earliest jazz pianists typically studied with classically trained teachers and consequently knew more about the classical repertoire than other instrumentalists (Teachout 2000: 343).

William H. Youngren recorda que os domínios do jazz e da música erudita europeia partilham um mesmo sistema base – o sistema tonal:

⁷⁸ “New Orleans, the earliest center of jazz, had an opera-based classical-music culture (...). Jelly Roll Morton went so far as to imply that the vocal ensembles of nineteenth-century Italian opera were precursors of the improvised ensemble style of New Orleans jazz” (Teachout 2000: 343 e ss.).

Jazz, the various sorts of dance music "imported to this country [EUA] from Europe, and the concert music of the last few centuries are all species of tonal music. (...) Thus the various interrelated elements of early jazz – harmony, melody, rhythm, and form – are very similar to those of late eighteenth-century music and are in fact derived more or less from them, by way of the American popular song literature. (...) The characteristics that make jazz sound like jazz have usually, and probably correctly, been traced to the blues and to ragtime (...). But what made jazz, at first hearing, relatively intelligible, to those who loved it and those who hated it, was the fact that it was tonal music, employing essentially the same melodic and harmonic language that the American popular song literature had employed at least since the Civil War (Youngren 2000: 199 e ss.).

Nas décadas de 1920 e 1930, enquadrados no chamado «symphonic jazz» (Harrison 1994: 1178-1178; Teachout 2000: 348-349), alguns compositores de jazz e de música erudita europeia operaram algumas tentativas de diálogo entre os dois domínios. Darius Milhaud (*La Création du Monde*, 1923) e Cole Porter (*Within the Quota*, 1923) são alguns desses exemplos. No entanto, a obra fulcral neste movimento parece ter sido a ópera *Blue Monday* (1922), de George Gershwin com *libretto* de Buddy DeSylva. Foi esta obra que motivou o *bandleader* Paul Whiteman a encomendar a Gershwin a famosa *Rhapsody in Blue*, uma das obras icónicas do estilo, que teria a sua estreia a 12 de Fevereiro de 1924 no Aeolian Hall em Nova Iorque, com o próprio compositor como solista e a orquestra de Whiteman sob sua direcção. O concerto foi anunciado como uma experimentação modernista de combinação entre a linguagem do jazz e a grandiosidade e sofisticação da orquestra sinfónica:

The work was first performed (...) in a concert billed as 'An Experiment in Modern Music'. It purported to demonstrate that the new, rhythmically vivacious dance music called jazz, which most concert musicians and critics considered beneath them, was elevated by the 'symphonic' arrangements in which Whiteman's band specialized (Crawford, Schneider, e Carnovale 2001: 748).

A obra foi recebida com extremo entusiasmo e aprovação, tanto pelo público como pela crítica, e consagrou o seu compositor como um dos mais importantes casos de *crossover* da história do jazz:

Gershwin's *Rhapsody* won both the audience's approval and the critics' attention. Performed repeatedly, and also recorded, the work also won renown for its composer, as a historical figure – the man who had brought 'jazz' into the concert hall (Crawford, Schneider, e Carnovale 2001: 747).

Na realidade, o sucesso de *Rhapsody in Blue* é tanto mais impressionante quanto mais atentarmos no perfil das figuras envolvidas: Gershwin era um escritor de canções populares e espectáculos musicais na Broadway, e Whiteman um *bandleader* de sucesso no meio da música

popular nova-iorquina⁷⁹. E, no entanto, a música que produziram granjeou-lhes posições cimeiras no panteão da música americana. Gershwin conseguiria não só afirmar-se como um dos mais prolíferos e bem sucedidos escritores de canções populares da história dos EUA como uma figura de relevo na chamada música erudita do Novo Mundo: “[B]y the age of 30 [Gershwin] was America’s most famous and widely accepted composer of concert music” (Crawford, Schneider, e Carnovale 2001: 747). Quanto a Whiteman, o seu sucesso na música popular americana (oscilando entre o salão de baile e a sala de concerto) levá-lo-ia a ser apelidado de “O Rei do Jazz”, como comprovado pelo filme biográfico *King of Jazz* (Anderson 1930). Gershwin produziria mais repertório nesta linha, nomeadamente o Concerto para Piano em Fá, datado do ano seguinte, e a ópera *Porgy and Bess* (1935), que viria a ser globalmente divulgada e adoptada como repertório central por muitas salas de concerto.

Durante as décadas de 1930-1950, vários músicos de *swing* fizeram aproximações ao repertório erudito europeu, com resultados díspares. Entre eles encontramos Tommy Dorsey (1905-1956), Stéphane Grappelli (1908-1997) e Django Reinhardt (1910-1953), Art Tatum (1909-1956), e Nat “King” Cole (1919-1965), entre outros. Porventura um dos mais celebrados é o compositor e arranjador Gil Evans (1912-1988). A sua perspectiva de reconfiguração da composição e arranjo no domínio do jazz está bem audível nos seus trabalhos, inicialmente com a orquestra de Claude Thornhill e mais tarde para os icónicos discos *Miles Ahead* (2009/1957), *Porgy & Bess* (2009/1959), *Sketches of Spain* (2009/1960), *Directions* (2009/1981) e *Quiet Nights* (2009/1963), de Miles Davis. Em alguns destes trabalhos, Evans rearranjou obras de compositores europeus como Pyotr I. Tchaikovsky (1840-1893) Manuel de Falla (1876-1946) ou Joaquín Rodrigo (1901-1999).

Décadas mais tarde, deu entrada no discurso do jazz um termo que poderia descrever mais adequadamente estes esforços de diálogo entre os domínios do jazz e da música erudita de tradição europeia nas décadas de 1920 e 1930: em 1957, numa palestra na Brandeis University,

⁷⁹ Gerald Early descreve desta forma o perfil musical de Whiteman, bem como as suas motivações para enveredar pelo chamado «jazz sinfónico»: “Whiteman, not a terribly sophisticated or intellectual man, certainly no high-brow, was, due to his middle-class background, uneasy about playing a low-class music, a music, he goes to great pains to point out, that his father disapproved of (...). This is very important in understanding why Whiteman was attracted to the idea of jazz composition or highly arranged jazz music” (sobre este tópico, ver Schuller 1986b; c; a; 1994c; Tucker 1994).

o compositor, trompista, director de orquestra e crítico Gunther Schuller cunhou o termo *Third Stream*, definindo-o da seguinte forma:

[A] type of music which, through improvisation or written composition or both, synthesizes the essential characteristics and techniques of contemporary Western art music and various ethnic or vernacular musics. At the heart of this concept is the notion that any music stands to profit from a confrontation with another; thus composers of Western art music can learn a great deal from the rhythmic vitality and swing of jazz, while jazz musicians can find new avenues of development in the large-scale forms and complex tonal systems of classical music. The term was originally applied to a style in which attempts were made to fuse basic elements of jazz and Western art music – the two mainstreams joining to form a “third stream” (Schuller 1994c: 1199).

No entanto, na perspectiva de Schuller este conceito não deve ser confundido com o já referido *symphonic jazz*, pela ausência de improvisação neste último: “The third stream movement attracted much controversy and has often erroneously been allied with the symphonic jazz movement of the 1920s; symphonic jazz, however, lacked the essential element of improvisation” (Schuller 1994c: 1199). Os contornos estéticos do *third stream* sempre foram de difícil definição e a catalogação de exemplos musicais com base neste conceito sempre esteve envolta em ambiguidades. A tal ponto que o próprio autor, num panfleto do New England Conservatory datado de 1981, sentiu a necessidade de contribuir para um esclarecimento, enumerando um conjunto de manifestações musicais que *não* exemplificam o *third stream* (Schuller 1986b: 120).

Para Schuller, o conjunto de músicos associados ao movimento *third stream* inclui nomes como J. J. Johnson, Milton Babbitt, Mike Mantler, Ran Blake, The Modern Jazz Quartet, Anthony Braxton (1945-) e Steve Lacy (1934-2004), entre outros. O conceito de *third stream* afigurava-se atraente e refrescante, trazendo consigo expectativas animadoras do ponto de vista criativo e até social:

For many black artists, as “a metaphor for jazz reaching outside itself and incorporating other elements, to broaden and diversify”, (...) Third Stream could be viewed as a form of liberal racial uplift. To white artists and audiences Third Stream could propose a sublimated image of “miscegenation” whit jazz as a source of renewal of the European tradition, proposing a way out of the dilemma of the alienated listener, for which European high modernist composition was being blamed (Lewis 2004: 73).

Não obstante, foram bastantes os opositores a esta “terceira corrente” (tradução minha). Do lado da música erudita europeia e dos seus compositores (na sua esmagadora maioria europeus brancos), uma proposta de promiscuidade com um domínio musical popular e fortemente improvisado pareceu colocar em risco toda uma tradição que, aos seus olhos, deveria salvaguardar a maior seriedade. Adicionalmente, como vimos, as conotações sociais do jazz granjeavam-lhe uma reputação no mínimo duvidosa. Por outro lado, muitos músicos de jazz negros norte-americanos mostraram-se relutantes em estabelecer parcerias com um domínio que historicamente estava associado a um discurso socialmente hegemónico. Um dos mais visíveis desses opositores foi o saxofonista John Coltrane (1926-1967), que considerava que esta corrente pretendia inovar mais ao nível das categorias do que da própria música:

Post-1960s African American artists like Coltrane, however, were understandably reluctant to commit to a musical movement in which their culture was considered a junior partner. (...) [T]he Third Stream movement failed to realize or support the complexity of black musical culture's independent development of a black experimentalism that, while in dialogue with white high culture, was (...) strongly insistent upon the inclusion of the black vernacular, including the imperative of improvisation (Lewis 2004: 73).

A partir da década de 1950, os domínios da música erudita e do jazz voltaram a intersectar-se de forma mais visível, nas arenas do jazz *avant-garde* e da música contemporânea. Um elemento que parece ter desempenhado um papel central neste processo de aproximação é a improvisação, porventura um dos mais improváveis no sentido em que, desde o advento do jazz, funcionara frequentemente como um dos maiores factores de divisão entre os dois domínios. Não obstante, como observámos anteriormente, a improvisação existira como elemento comum na tradição erudita europeia durante, pelo menos, os séculos XVII e XVIII, como testemunha Roger Pryor Dodge. A seguinte citação foi retirada de um artigo originalmente publicado em 1934 onde o autor investigava as raízes do jazz e as ligava com a música europeia pré-Bach:

If we turn to the musical literature of the seventeenth and eighteenth centuries we find that no two artists were supposed to play identical variations and ornaments on the same piece; on the contrary, the artist was expected extemporaneously to fill in rests, ornament whole notes and rhythmically break up chords. The basic melody, as in Jazz, was considered common property. If the player exactly imitated somebody else or faithfully followed the written compositions of another composer, he was a student, not a professional (Dodge 1999: 14-15).

Depois de um hiato considerável durante o qual a presença da improvisação foi reduzida ao mínimo (ou mesmo erradicada por completo), a criação musical no contexto da música erudita voltava-se agora para a exploração de formas menos pré-determinadas, onde a improvisação voltava a ter um lugar assinalável. Por outras palavras, o paradigma de criação musical centrada unicamente na figura do compositor sofre agora uma reconfiguração, de forma a prever a contribuição do intérprete para completar o produto sonoro final⁸⁰. Este paradigma coincide em boa parte com a chamada *experimental music* no sentido que lhe foi atribuído por Michael Nyman:

Experimental composers are by and large not concerned with prescribing a defined time-object whose materials, structuring and relationships are calculated and arranged in advance, but are more excited by the prospect of outlining a situation in which sounds may occur, a process of generating action (sounding or otherwise), a field delineated by certain compositional 'rules' (Nyman 1999: 4).

Processes throw up momentary configurations which have no sooner happened than they are past: the experimental composer is interested not in the uniqueness of permanence but rather in the uniqueness of the moment (Nyman 1999: 9).

Esta corrente composicional teve como palco principal os Estados Unidos da América, onde figuras como John Cage (1912 - 1992), Milton Babbitt (1916 - 2011) ou Morton Feldman (1926 - 1987) exploraram formas composicionais mais abertas, cujo expoente máximo poderá ser encontrado, segundo Nyman, na obra *4'33"* de Cage (Nyman 1999: 9). Efectivamente, ao se apresentar praticamente vazia de instruções notacionais, inverte por completo o paradigma do compositor como único criador musical e deixa a performance em absoluto a cargo do(s) intérprete(s). A figura seguinte apresenta a partitura da obra:

⁸⁰ É importante referir que esta posição a respeito dos processos composicionais não é de forma alguma transversal. Vários outros compositores da chamada música erudita contemporânea continuaram a utilizar formas extremamente pré-determinadas, comprometidos com um paradigma herdeiro da tradição europeia. Karlheinz Stockhausen (1928 - 2007) e Pierre Boulez (1925 -) oferecem alguns exemplos maiores: "(...) one finds Boulez, seemingly disconcerted by the impermanence of his sounds, constantly trying to fix them with ever greater precision by obsessive revising, refining and reworking, in the hope of sculpting his sounds into more permanent finality" (Nyman 1999: 9).

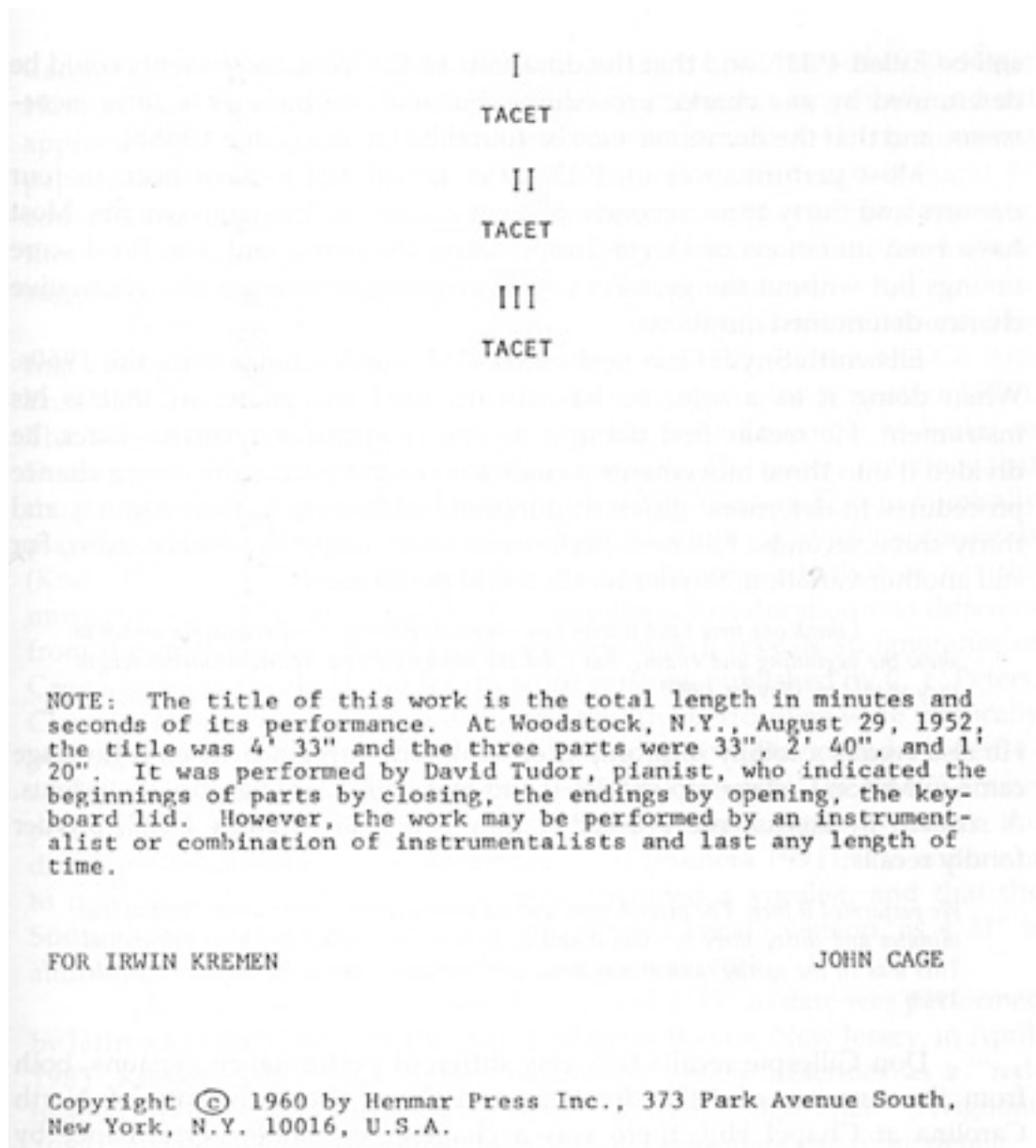


Figura 19 - Primeira edição da partitura de 4'33", de John Cage (1960).

Segundo George Lewis, foi a revolução do *bebop* na década de 1940, bem como os diferentes estilos de jazz que lhe sucederam, que contribuíram significativamente para esta aproximação dos domínios do jazz e da música erudita contemporânea nas décadas subsequentes, por via da recuperação do elemento improvisação nos processos composicionais. O *bebop* trouxe dimensão artística (*art music*) a um domínio musical até então exclusivamente associado ao contexto popular (*popular music*). Ao fazê-lo, forçou a classe hegemónica nos EUA (e, mais

tarde, no resto do mundo) a confrontar-se com a estética dos negros norte-americanos e a sua qualidade experimental:

In the United States, the challenge of bop, as exemplified by the work of Charlie “Bird” Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Bud Powell, and Kenny “Klook” Clarke, obliged the dominant European-American culture to come to grips, if not to terms, with Afrological aesthetic (Lewis 2002: 218).

While jazz has always existed in the interstices between Western definitions of concert music and entertainment, between the commercial and the experimental, challenging the assigned role of the jazz musician as entertainer created new possibilities for the construction of an African-American improvisative musicality that could define itself as explicitly experimental (Lewis 2002: 219).

Lewis observa que, na sequência da revolução do *bebop*, outros estilos de jazz abriram novas avenidas para a música improvisada ao nível global:

The international influence and dissemination of (...) “bebop”, as well as the strong influences coming from later forms of “jazz”, has resulted in the emergence of new sites for transnational, transcultural improvisative musical activity. In particular, a strong circumstantial case can be made for the proposition that the emergence of these new, vigorous, and highly influential improvisative forms provided an impetus for musical workers in other traditions, particularly European and American composers active in the construction of a transnational European-based tradition, to come to grips with some of the implications of musical improvisation (Lewis 2002: 216).

É, portanto, razoável considerar que as ramificações que sucederam no domínio do jazz a partir da década de 1950 ofereceram novas possibilidades aos criadores musicais no domínio da música erudita europeia. Contudo, a perspectiva “eurológica” (Lewis 2002) da música produzida na segunda metade do século XX não parece disposta a reconhecer esta conexão: prefere falar em “indeterminacy” (Cage 1961) a aceitar a improvisação como elemento composicional, tal como é concebido tradicionalmente pelos músicos de jazz. Na perspectiva eurológica, portanto, o jazz continua a ser perspectivado como o “outro epistemológico” (Lewis 2002: 227).

Some of the main elements of experimental music practice – improvisation, live group work, the empirical use of small, commercial electronics in performance – were pioneered in the jazz and rock of the 1950s and 1960s. Its musical collectivism, for example, was prefigured by the Chicago black musicians’ cooperative, the Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM), which became a model for later progressive, cooperative music organizations. The fact that these influences remain unacknowledged and subterranean, even within experimental music, signals their status as deriving from an “other” culture and the reluctance of the postmodern

sphere of legitimate music to admit its indebtedness to the “other” (Born, apud Lewis 2002: 225).

O caso seminal da Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM), referido na citação acima, é de particular importância neste contexto de confluência entre os dois domínios. Constituiu-se em 1965 a partir de um ensemble de *free jazz* fundado por Muhal Richard Abrams em 1961 em Chicago. Das suas hostes fizeram parte músicos como Anthony Braxton, Roscoe Mitchell (1940-) e Lester Bowie (1941-1999), entre vários outros músicos. Um dos exemplos mais ilustrativos do conceito da AACM é o Art Ensemble of Chicago, colectivo surgido do seu âmago em 1969.

The Art Ensemble of Chicago (AEC), which emerged from the AACM and has been active in one form or another from 1969 to the present, is one of the groups that most radically exemplifies AACM-style collectivity, or, in the words of Samuel Floyd, “individuality within the aggregate” (Lewis 2004: 51).

“In a genre traditionally dominated by individual performers, the AACM has proved to be a lasting historically significant cooperative venture” (Kernfeld 1994a: 42). Ainda assim, algumas figuras individuais parecem personificar esta abordagem estilística, como são o caso de M. R. Abrams ou Braxton. Acerca deste último, e a título de ilustração, socorro-me de um texto que produzi para notas de programa de um concerto que teve lugar já em 2015 na Sala Suggia da Casa da Música, no Porto:

(...) [A] sua produção musical e as colaborações artísticas que desenvolveu ao longo da carreira são um testemunho do seu eclectismo: algumas das mais relevantes incluem o pianista norte-americano Chick Corea (em 1970-71), o guitarrista inglês Derek Bailey (em 1974-77) e o ensemble italiano de música improvisada Musica Elettronica Viva (em 1970). Muito particularmente, o seu percurso musical reflecte a estreita ligação que mantém com a música erudita contemporânea. O próprio Braxton reconhece que, muito embora seja um discípulo da tradição jazzística americana, é também “um filho de Arnold Schoenberg, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis e John Cage” (Braxton, 2014). A sua obra *Composition 82* (1978), escrito para 4 orquestras sinfónicas num total de 160 músicos, representa não só um momento de inequívoca aproximação às técnicas da música erudita contemporânea mas também um marco na história da composição para orquestra. Na senda do trabalho de vários compositores da segunda metade do século XX (como Xenakis, Edgar Varèse ou Luigi Nono), o compositor concebeu a obra tendo em mente a distribuição dos músicos num eixo de 360°, desta forma aproximando-se da chamada “música espacial” do século XX (Figueiredo 2015a).

A figura pioneira do saxofonista e compositor Ornette Coleman (1930-2015) é considerada por muitos membros da AACM como referência inspiradora para um novo modelo de

criatividade africana americana que não estivesse agrilhoadada aos modos composicionais e interpretativos tradicionalmente associados aos negros americanos. Aqui compreendemos a importância do *free jazz* para a emancipação em relação a esses estereótipos e para uma aproximação entre os domínios do jazz e da música erudita europeia⁸¹.

Attali notes that the emergence of so-called free jazz represented “a profound attempt to win creative autonomy” (...). In challenging the policing of the creative black body and asserting freedom of reference, Ornette Coleman was acknowledged by a number of early AACM members as one of the critical forerunners in asserting this autonomy (Lewis 2004: 72).

Desde os anos 60 do século XX, vários músicos de sucessivas gerações têm personificado a estreita relação entre a tradição erudita europeia e o jazz, posicionando-se agora num espaço onde os dois domínios convivem de forma aparentemente pacífica. O trompetista norte-americano Wynton Marsalis (1961-) (Anónimo s.d.-c)⁸² é um exemplo singular: ocupa um lugar histórico enquanto destinatário de dois prémios Grammy no mesmo ano (1984) nas categorias de “Best Jazz Instrumental Performance, Soloist” e de “Best Classical Performance - Instrumental Soloist Or Soloists (With Orchestra)”, uma distinção que atesta a sua elevadíssima proficiência em ambos os domínios. Considerando a proeminência dos pianistas no âmbito desta tese, entendo ser importante mencionar alguns pianistas que me parecem personificar de forma particularmente exemplificativa a confluência dos dois domínios: Friedrich Gulda (Áustria, 1930-2000), André Previn (EUA com origem alemã, 1929-), Jacques Loussier (França, 1934-), Chick Corea, Keith Jarrett (EUA, 1945-) e Brad Mehldau (EUA, 1970-).

De fora da análise explanada neste capítulo ficou uma boa parte da história da recepção europeia do jazz. A história deste domínio na Europa descreve um percurso que até certo ponto é paralelo ao descrito nos EUA, numa relação complexa onde têm sido discutidas questões não só estritamente musicais mas também identitárias e políticas. Ao longo deste relacionamento, a Europa foi desempenhando papéis distintos: foi um destacado anfitrião da música do Novo Mundo (numa atitude ora profundamente adversa, ora efusivamente entusiasta), produziu algumas das primeiras obras de reflexão analítica sobre o jazz, ofereceu um segundo lar para muitos músicos norte-americanos, e funcionou até como um poderoso

⁸¹ O tópico do *free jazz* será desenvolvido mais detalhadamente no capítulo 3.5.

⁸² David Ake corrobora esta informação, embora apresente o ano em questão como sendo 1983 (Ake 2002: 147).

promotor de inovação estilística para os caminhos do jazz. Particularmente em Portugal, como veremos adiante, esta ligação entre a música erudita europeia e o jazz é absolutamente umbilical no que diz respeito aos pianistas, em particular a geração que funciona neste texto como estudo de caso. O tópico da recepção do jazz no continente europeu merecerá atenção detalhada mais adiante.

2.1.3. O jazz e a música tradicional

Paul Lopes (2002) denunciou uma narrativa tradicional, evidente no discurso de vários autores (ver Schuller 1990: 12; Frith 2007: 17), segundo a qual podem ser atribuídos ao jazz três estatutos sociais e culturais distintos enquanto expressão cultural ⁸³, de forma cronologicamente sucessiva, como ilustrado na figura seguinte:



Figura 20 - Estádios do jazz segundo o critério do estatuto social e cultural atribuído (Lopes 2002: 3).

Grosso modo, a primeira fase coincide com as últimas décadas do século XIX e as primeiras duas décadas do século XX, a segunda tem lugar durante a chamada era do *swing* (já acima mencionado) e a terceira tem início com a revolução do *bebop*, durante a primeira metade da década de 1940. Esta categorização está mais directamente relacionada com o estatuto social e cultural associado à música do que propriamente com a sua caracterização estilística.

A descrição do percurso do jazz nestes termos afigura-se claramente redutora, como se tornará claro no capítulo 3.1., sobre o binómio erudito/popular. No entanto, enquanto ferramenta epistemológica, esta categorização pode revelar-se útil para a reflexão sobre o estatuto do jazz

⁸³ O autor aponta os volumes *The Story of Jazz*, de Marshall Stearns (1956), e *The History of Jazz*, de Ted Gioia (1998) como exemplos de obras que espelham esta perspectiva tradicional (Lopes 2002: 3).

e a permanente demanda dos músicos pela sua legitimação. Ao mesmo tempo, reafirma o jazz inicial de Nova Orleães como *folk music* no sentido em que surge da congregação de (entre outros domínios) vários tipos de música tradicional, como já observámos. Nestes tipos incluem-se, como vimos, as diversas manifestações do *latin tinge* e as múltiplas práticas musicais a ele associadas, mas também práticas africanas americanas como os *blues*, o *gospel*, as *work songs* ou o *minstrelsy* (já anteriormente descrito).

A presença africana é visível nestes estilos e géneros musicais. Na realidade, é possível identificar determinadas práticas e princípios performativos que pressupomos terem migrado a partir da África natal dos negros americanos, e que estão na base de vários géneros africanos americanos acima referidos⁸⁴. Reproduzo aqui de novo uma citação de Ingrid Monson que serve de ilustração nesta ocasião:

The practice of jazz improvisation is indelibly shaped by the history of African-American musical aesthetics. The basic rhythm section/soloist configuration of the jazz ensemble, the call-and-response principles of musical phrasing and collective process, as well as the timbral variety expected of the jazz soloist, were all pioneered in African-American genres such as the ring shout, blues, congregational singing, gospel music, ragtime and jazz. Olly Wilson calls this basic approach to musical organization the 'heterogeneous sound ideal' (...) (Monson 2002: 125).

Samuel A. Floyd Jr. corrobora esta perspectiva:

It is possible to document certain general practices that are common to music in Africa and to black music in the United States and widespread in both. Thus we can draw reasonable conclusions about possible relationships between musical practices in Africa and those among jazz musicians in the United States. It can be hypothesized, for example, and determined to a high degree of certainty, that particular musical tendencies were brought with Africans to the New World, preserved within and outside the dancing ring of slave culture, and spread throughout African-derived populations in the United States, eventually becoming an integral part of the music we now know as jazz (Floyd 2000: 7).

In jazz music, the African musical practices of heterophony, call-and-response, riffing time lines, cyclic structures, additive and cross-rhythms, intonations, and onomatopoeia became widespread, although transformed and somewhat attenuated (Floyd 2000: 14).

⁸⁴ Estas práticas estão também presentes noutros domínios musicais onde a matriz performativa de raiz africana se mantém presente, como o *rock*, o *funk*, o *soul*, o *R&B*, o *hip hop*, etc.

Floyd enumera alguns recursos e princípios que presumivelmente foram transportados para o domínio do jazz e, de uma forma mais alargada, para toda a música de raiz africana americana nos EUA. Eis alguns dos mais relevantes:

- Recursos orais associados às narrativas tradicionais africanas, tais como “indirection, argument, and opposition”, e ainda a utilização de anedotas em contextos fúnebres. Segundo Floyd, “these oral practices would come to be as effective in jazz music as they are in vocal narrative” (Floyd 2000: 9);
- *Shouting*, um elemento que estará na origem do *scat* e terá desempenhado um papel importante na definição do *second line* de Nova Orleães;
- A relação africana com o tempo: “The African time-line concept, in attenuated and modified form, virtually defines the rhythmic basis of African-American vernacular music and jazz” (Floyd 2000: 10);
- A prática instrumental de imitar a voz humana: “(...) in Africa the primary purpose of the instruments is to ‘reconstitute spoken language’ (...). Some of these practices are undoubtedly sources of the blue notes, elisions, and other melodic assets of African-American singing style. (...) [Within the context of Yoruba culture,] (...) artistry in music is recognized in the individual’s ability to ‘talk’ with the drum in the over-all rhythm or melody of an orchestral performance” (Floyd 2000: 11 e ss.);
- “[C]all-and-response devices”;
- “[A]dditive rhythms and polyrhythms”;
- “[H]ums, moans, grunts, vocables (...), and other rhythmic-oral declamations, interjections and punctuations”;
- (...) [C]onstant repetition of rhythmic and melodic figures and phrases (from which riffs and vamps would be derived)”;
- “[M]usical individuality within collectivity” (Floyd 2000: 15).

Assim, é razoável afirmar que, à medida que os escravos da África ocidental chegavam à América do Norte (particularmente à cidade de Nova Orleães) os residentes locais tinham a

oportunidade de tomar contacto directo com práticas “puramente” africanas⁸⁵ que mais tarde seriam incorporadas naquilo a que viemos a chamar de «jazz»:

As late as the nineteenth century, pure African songs could be heard and pure African dances seen in the Southern United States. Congo Square, in New Orleans, would nightly rock to the “master drums” of new African arrivals. In places like Haiti or Guiana, these drums still do remind the West that the black man came from Africa, not Howard University. But in the United States pure African sources grew scarce in a relatively short time after the great slave importations of the eighteenth century (Jones/Baraka 2002/1963: 19).

Como veremos mais adiante (capítulo 2.1.3.), a história da relação do jazz com a música tradicional viveria novos episódios ao longo do século XX e XXI, frequentemente tendo lugar fora do continente norte-americano. À medida que teve lugar a chamada “jazz diaspora” (Johnson 2002b), o domínio musical do jazz foi-se espalhando geograficamente, sendo recebido em diferentes locais do mundo e reinterpretado de forma diferenciada em cada um deles. A este processo, Stuart Nicholson chamou “glocalization”⁸⁶ (doravante referido como «glocalização»; ver Nicholson 2005). Frequentemente, essa reinterpretação foi feita à luz das tradições musicais locais, que se juntaram ao domínio do jazz para criar novos estilos. Nesse sentido, cada exemplo de música tradicional ao longo do globo é um potencial agente de diálogo com o jazz e de criação de um novo estilo. Esta tendência crescente de transculturação tem um claro enquadramento na era do pós-modernismo, como veremos adiante.

2.1.4. Jazz e world music

2.1.4.1. Definições de world music

World music is that music we encounter, well, everywhere in the world. World music can be folk music, art music or popular music; its practitioners may be amateur or professional. World music may be sacred, secular, or commercial; its performers may emphasize authenticity, while at the same time relying heavily on mediation to disseminate it to as many markets as possible. World music's consumers may use it as they please; they may celebrate it as their own or revel in its strangeness. (...) [W]orld music can be Western or non-Western, acoustic or

⁸⁵ É esta a terminologia utilizada por Baraka no texto citado, referindo-se a práticas não contaminadas pela cultura Euro-americana tal como se encontrava definida em Nova Orleães ao longo dos séculos XVIII e XIX.

⁸⁶ (a partir de Robertson 1995).

electronically mixed. The world of world music has no boundaries, therefore access to world music is open to all. There's ample justification to call just about anything world music (Bohlman 2002: i).

A definição de *world music* afigura-se profundamente complexa. Jocelyne Guilbault sugere que o termo é de tal forma polissémico que para o compreender em toda a sua significação precisaríamos de enumerar uma tipologia de todas as espécies de música que alberga (Guilbault 2006: 139). Martin Stokes afirma que o termo não é nem remotamente adequado para finalidades críticas ou descritivas (Stokes 2004: 52). Começemos, portanto, por tentar traçar a sua existência histórica. Segundo Wergin,

The term “World Music” was developed in 1987 in a pub in North London at a meeting of representatives of record companies with journalists and music producers. They were mostly interested in generating a commercial category by which they “sought new means for marketing ‘our kind of material’ through a unified, generic name” (Wergin 2007).⁸⁷

A afirmação de Wergin refere-se à utilização comercial da expressão *world music*. Segundo Bohlman, o termo data dos inícios da década de 1980, quando os interesses da disciplina da Etnomusicologia se voltaram para os «grandes tópicos»:

In the 1980s, the field of ethnomusicology took a turn toward what we might call big issues, approaching them comparatively and with more consciously interdisciplinary methods, and it followed that world music, for example in Bruno Nettl’s highly influential writing, commanded greater attention (Bohlman 2002: iv).

Sabemos que já em inícios da década de 1960 o etnomusicólogo Robert E. Brown, professor na Wesleyan University, utilizava este termo para designar um novo programa de doutoramento que pretendia distinguir do já existente programa em Etnomusicologia. O programa de Brown propunha-se a estudar toda a música criada no mundo, com uma forte componente performativa. Segundo o próprio Brown, esta é a primeira utilização da expressão de que tem conhecimento (Brown 1992).

⁸⁷ Esta informação é corroborada por Stokes, que adianta ainda que termos semelhantes a este surgiram mais ou menos ao mesmo tempo noutros locais do mundo: “For broadly similar reasons, comparable terms, such as *weltbeat* and *musique mondiale*, emerged elsewhere in in Europe at roughly the same time and in Australia a little later” (Stokes 2004: 52).

Como recorda Bohlman, *world music* é um conceito profundamente ocidental. É uma construção da modernidade, resultante de séculos de “encontros” (tradução minha) do Ocidente com os seus «outros»:

World music is very much a construct of modernity, which is to say the encounter with and interpretation of the world that was unleashed by the Age of Discovery, the Enlightenment, colonial expansion, and the rise of the nation-state. Asserting that there is music everywhere in the world is, therefore, a Western concept, if it is also, however, a concept that results from Western encounters with the world (Bohlman 2002: iv).

A expressão *world music* aparece-nos hoje com pelo menos três significados:

- i) Em primeiro lugar, numa acepção muito literal, refere-se à música que se faz por todo o mundo, independentemente de categorizações de ordem geográfica ou estilística. É neste sentido que nos surge a definição de Bohlman apresentada em epígrafe. Como facilmente concluímos, esta definição não tem qualquer aplicação operativa⁸⁸.
- ii) Em segundo lugar, a expressão denomina a música (popular, erudita ou de raiz tradicional) que se faz pelo mundo e que aparece como exótica aos olhos do consumidor. *Grosso modo*, neste sentido a *world music* é música maioritariamente oriunda de países em vias de desenvolvimento, e depois comercializada e consumida nos chamados países desenvolvidos enquanto produto exótico. Nas palavras de Philip Bohlman, “this world music is traditional music repackaged and marketed as popular music” (Bohlman 2002: iv). A Europa tem desempenhado um papel de relevo neste processo de gravação, disseminação e consumo da música de artistas no circuito da *world music*. Frequentemente, os artistas são «descobertos» por produtores europeus ou norte-americanos que os promovem no mundo ocidental, onde não raramente atingem a dimensão de estrelas internacionais. É o caso da cantora cabo-verdiana Cesária Évora (1941-2011)⁸⁹, do cantor de *qawwali* paquistanês Nusrat Fateh Ali Khan (1948-1997) ou do icónico colectivo cubano Buena Vista Social Club⁹⁰, entre inúmeros outros.

⁸⁸ Há uma clara ironia na formulação de Bohlman. A citação é retirada do prefácio do seu livro *World Music – A Very Short Introduction* (2002) e pretende espelhar a dificuldade de definir o termo.

⁸⁹ Cesária Évora, a figura mais proeminente da música cabo-verdiana, estabeleceu-se em Paris em 1988 a convite de José da Silva, produtor francês de origem cabo-verdiana. A partir desse momento, a cantora construiu uma carreira verdadeiramente internacional, com vendas e concertos pelo mundo todo e condecorações como a Legião de Honra em França e um Grammy nos EUA, entre inúmeras outras (Anónimo s.d.-i).

⁹⁰ O colectivo, que nem existia formalmente à altura das gravações inaugurais em 1997, resultou de um acaso a propósito de uma potencial gravação com um grupo de músicos africanos que nunca chegou a acontecer. Deste

Fundada em 1989 pelo WOMAD⁹¹ e pelo músico britânico Peter Gabriel (1950-)⁹², a Real World Records tem revelado e difundido a música de inúmeros artistas de todo o mundo, incluindo o já referido Nusrat Fateh Ali Khan (Anónimo s.d.-am). Como esta existem outras instituições, incluindo empresas discográficas, rádios, promotoras de eventos, etc., que têm trabalhado nesta área da *world music* e de alguma forma promovido a música numa perspectiva pluralista e globalista.

Existe neste processo um desfasamento entre a forma como determinadas expressões musicais são perspectivadas, dependendo do contexto geográfico e cultural. A música exportada pelos países em vias de desenvolvimento dificilmente será considerada exótica no seu contexto cultural de origem, ao passo que essa característica é um factor decisivo na sua comercialização ao longo do circuito da *world music*, ou seja, está inevitavelmente presente no olhar do consumidor. Segundo Carl Rahkonen,

World music might best be described by what it is not. It is not Western art music, neither is it mainstream Western folk or popular music. World music can be traditional (folk), popular or even art music, but it must have ethnic or foreign elements. It is simply not our music, it is their music, music which belongs to someone else (Rahkonen 1994).

A título de exemplo, poderemos dizer que o fado dificilmente é considerado exótico em Portugal, mas poderá sê-lo no estrangeiro, característica que habilita este domínio musical a entrar no circuito de *world music*. De resto, em 2003 a cantora de fado Mariza venceu o prémio da BBC Rádio 3 para o Melhor Artista Europeu na área da *world music* (Nery s.d.). Em conclusão, concluímos que o fado pode ser *world music*, mas não em Portugal, à semelhança da morna em Cabo Verde ou do *qanwali* no Paquistão.

processo, onde desempenhou um papel preponderante o produtor e guitarrista americano Ry Cooder (1947-), resultou um autêntico fenómeno da *world music*, despoletando inclusivamente uma espécie de Cuba-mania um pouco por todo o mundo (Anónimo s.d.-ao).

⁹¹ WOMAD é o acrónimo de World of Music, Arts and Dance. O WOMAD é um festival de *world music* que existe no Reino Unido desde 1982 e que desde então tem organizado eventos um pouco por todo o mundo, num total de 30 países. Enquanto instituição, pretende transmitir uma mensagem de tolerância, consciência global e multiculturalidade (para mais informações, consultar Anónimo s.d.-ar).

⁹² Peter Gabriel notabilizou-se como membro do icónico grupo britânico de *progressive rock* Genesis. A partir de 1975 lançou-se numa carreira a solo caracterizada por um estreito relacionamento com a *world music* e um profundo envolvimento em causas humanitárias.

iii) Em terceiro lugar, *world music* designa o cruzamento de práticas musicais tradicionais de qualquer parte do mundo com música do mundo ocidental, particularmente *pop/rock* anglo-saxónica. Nomes conhecidos incluem artistas de ambos os domínios, como Peter Gabriel, Youssou N'Dour (1959-), Sting (1951-), Paul Simon (1941-)⁹³, Nusrat Fateh Ali Khan, Ravi Shankar (1920-2012), entre inúmeros outros.

Actualmente, a expressão *world music* subsiste essencialmente como categoria comercial. A academia, reconhecendo esta utilização do termo, prefere utilizar outra terminologia, mas comercialmente a expressão retém a sua validade. A prova-lo está a ubiquidade do termo através da indústria da música, categorizando ainda hoje editoras discográficas, festivais e escaparates em lojas de discos (como observámos anteriormente, também «jazz» é uma categoria comercial em determinados contextos).

2.1.4.2. O jazz como *world music*

(...) [J]azz itself is a kind of world music: a syncretic mixture of African and European influences that came together in the United States, and then spread back outward to the rest of the world (Shipton 2007: 685).

Jazz has become the true world music. It influences almost every other music, and is influenced in return (Zwerin 2000: 545).

A relação do jazz com a *world music* é de tal forma umbilical que o próprio jazz pode ser considerado um exemplo de *world music*, qualquer que seja o critério adoptado para definir esta expressão: o jazz atravessa as categorias *folk*, *popular* e *art music*; foi e é ainda hoje recebido com uma forte associação ao exotismo; e vive do permanente diálogo e intercâmbio com outros domínios, como vimos⁹⁴. De resto, toda a história do jazz enquanto música dialógica é um testemunho à sua qualidade de *world music* no sentido em que protagoniza recorrentemente «encontros» entre o mundo ocidental e os seus «outros», como observámos anteriormente, tirando proveito desses «encontros» para encontrar novos caminhos estilísticos. Como

⁹³ O álbum *Graceland* (1986), de Paul Simon, protagonizou uma controvérsia assinalável pela sua colaboração com músicos sul-africanos, revelando significações importantes em termos sociais e políticos (a este respeito, ver Meintjes 1990; Greer 2006).

⁹⁴ É igualmente verdade que o jazz é *world music* no sentido em que é a música que se faz em todo o mundo. No entanto, debruçar-me-ei mais detalhadamente sobre o tópico da chamada *jazz diaspora* (Johnson 2002b) no capítulo 5.

observa Philip Bohlman, a ideia de *world music* é indissociável do processo da globalização no século XX: “World music is inseparable from another equally difficult to define phenomenon of our age, globalization” (Bohlman 2002: i)⁹⁵. E. Taylor Atkins corrobora esta ideia:

(...) [P]ractically from its inception, jazz was a harbinger of what we now call “globalization”. (...) Jazz exists in our collective imagination as both a *national* and *postnational* music (...), as a transgressor of the idea of the nation, as an agent of globalization (Atkins 2003: xiii).

Assim, é razoável afirmar que o jazz foi um exemplo de *world music* e um arauto da globalização muito antes da tomada de consciência dos processos de globalização do século XX.

2.2. Jazz-rock, fusion e smooth jazz

Não obstante a tradição de diálogo do jazz com outros domínios e a localização do conceito de dialogia no âmago da própria definição de jazz, na década de 1960 emergiu um estilo de jazz que foi especificamente classificado de *fusion* (em português, «fusão»⁹⁶). Neste caso, o cruzamento aconteceu entre os domínios do jazz e do *rock*, e os seus efeitos revestiram-se de particular dramatismo.

Although fusion music was not the first hybrid form in the history of jazz, it was certainly the most notorious. A by-product of strange bedfellows, it brought together the seemingly disparate worlds of rock and jazz into a volatile marriage that was reviled by older jazz purists (who smugly referred to it as “con-fusion”) and revered by a younger generation that easily related to its throbbing high energy (Milkowski 2000: 502).

⁹⁵ O termo «globalização» é empregue neste texto de acordo com a definição de Manfred Steger: “The term *globalization* applies to a set of social processes that appear to transform our present social condition of weakening nationality into one of globality. Indeed, any affirmation of globalization implies three assertions: first, we are slowly leaving behind the condition of modern nationality that gradually unfolded from the eighteenth century onwards; second, that we are moving towards the new condition of postmodern globality; and, third, we have not yet reached it” (Steger 2009: 9). É importante recordar que a globalização não é um processo exclusivo do século XX e não é necessariamente, como sugere Appadurai, sinónimo de homogeneização (Appadurai 2010). Já Walter Mignolo deixou claro que outros movimentos de globalização foram desenhados no passado, designadamente aqueles protagonizados por portugueses e espanhóis durante o período colonial – que designou por o “lado negro da Renascença” – e cujas marcas são visíveis até hoje (Mignolo 1995; 2000).

⁹⁶ O termo «fusão» aparece aqui com algum parentesco com o termo «hibridização». São várias, no entanto, as objecções à utilização de ambos, tal como explicitadas em vários momentos deste trabalho. Apesar dessas objecções, o termo «fusão» é aqui utilizado enquanto designação comercial de extensa utilização nos discursos sobre jazz.

Como em todos os domínios ou estilos musicais, é impossível determinar um início cronológico do *jazz-rock*, mas sabemos que vários músicos ao longo da década de 1960 experimentaram possibilidades de aproximações entre os dois domínios:

Various claims have been made for the invention of JAZZ-ROCK or “fusion”: some of the earliest musicians to attempt to create a new form were Randy and Mike Brecker in the group Dreams, which included Billy Cobham; others were Larry Coryell and John McLaughlin. Another route into jazz-rock was taken in the late 1960s by a few jazz musicians who were looking for a way to capture part of the enormous rock audience. The most important of these was Miles Davis, who throughout the 1960s had continued to associate with young players and experiment with new forms (Collier 1994b: 602-603).

Miles desempenhou um papel central na definição deste novo estilo de jazz, fazendo-se rodear de músicos e recursos instrumentais que lhe proporcionassem uma aproximação ao domínio do *rock*. Particularmente ao longo dos álbuns *Filles de Kilimanjaro* (2009/1969b), *In a Silent Way* (2009/1969a) e *Bitches Brew* (2009/1970), Miles construiu gradualmente uma sonoridade estilisticamente direccionada para o *rock*, aproximando-se igualmente do seu público e dos seus palcos. O trompetista converteu-se assim numa figura central em mais esta revolução no jazz, e a maioria dos músicos que protagonizariam a *jazz scene* do *jazz-rock* da década de 1970 saíam dos seus colectivos deste período, nomeadamente Chick Corea, Herbie Hancock, John McLaughlin (1942-), Keith Jarrett, Joe Zawinul, entre outros. No entanto, este percurso revelou-se controverso, despertando múltiplas objecções por parte de públicos e críticos. Estas objecções frequentemente apontadas ao *jazz-rock* (e ao papel preponderante de Miles nesse processo) foram de índole estilística mas também ética, como veremos adiante (ver capítulo 3.2.), obrigando à negociação de noções de autenticidade e subsistência do próprio jazz.

Enquanto aproximação entre os dois domínios, a «fusão» ou *jazz-rock* também serviu para proporcionar ao jazz novas direcções para o seu percurso futuro. Como já vimos, os caminhos do jazz foram frequentemente determinados pelos elementos oriundos dos outros domínios dos quais o jazz se apropriava. Ao longo da sua história, a proximidade do jazz em relação à música mais comercialmente orientada forneceu repetidamente novos elementos que os músicos exploraram e incorporaram na tradição jazzística. Por exemplo, a ligação à indústria da música popular nas primeiras décadas do século XX resultou na constituição do maior corpo de repertório do domínio do jazz, interpretado ainda nos nossos dias e vulgarmente denominado *The Great American Songbook*. Com o advento do *jazz-rock*, foram vários os

elementos novos introduzidos no domínio do jazz ao nível da instrumentação (particularmente a utilização de instrumentos eléctricos e o universo de possibilidades que daí decorria), da forma (novas possibilidades de formas mais abertas que não estavam dependentes da tradicional sequência de exposição-solos-reexposição e das formas clássicas de *blues* e AABA) e dos espaços (novos palcos tornaram-se possíveis perante as orientações estéticas da música e a versatilidade dos instrumentos eléctricos⁹⁷), entre outros. Estes novos elementos seriam explorados por inúmeros músicos em anos subsequentes.

In addition to the Hammond organ, there were new keyboards, ranging from the first widely available electric pianos to various synthesizers. The bass guitar could be used to create more incisive rhythmic patterns than the double bass, and to compete with a rhythm section involving electric guitar, electric bass, and amplified keyboards, front lines were not only amplified but began to use effects units as well. (...) The use of such devices offered the chance to bring a much broader range of tone colors into jazz, and this general trend was accompanied by two other changes (...). The first was to introduce time signatures vastly more complex than had found their way into jazz before, defined with the precision offered by the electrified bass and amplified drums. The second was the reemergence of composition, bringing clearly recognizable themes back into jazz, but ones that sought to avoid the uniformity of sixteen- or thirty-two-measure popular song structure (Shipton 2007: 606).

O advento do *jazz-rock* permitiu também ao jazz recuperar muito do público que havia perdido durante as décadas de 1950 e 1960 por via do surgimento de outros estilos de música popular nos EUA e como consequência do afastamento do jazz em relação à cultura popular gerado pelo aparecimento do *free jazz* (sobre este estilo de jazz, ver capítulo 3.5.).

In the 1950s young people found what they wanted outside jazz, first in black rhythm-and-blues, and then in the forms that evolved out of it. As a result, the jazz audience contracted. New York, which had had as much as 20 jazz clubs open at one time, had only half a dozen in the 1960s. The recordings even of successful players such as Davis and Brubeck did not sell well. Perhaps more painful still to these and other established performers was the attention paid by the press (...) to rock musicians who were growing wealthy on a music of which jazz musicians were bluntly contemptuous. Jazz fans were in despair: some announced the death of the music, and others predicted that it was flowing into forms so disparate that it might as well be dead (Collier 1994b: 602).

⁹⁷ Isto é comprovado pela presença de bandas de jazz em espaços associados ao *rock*, como por exemplo o quarteto de Charles Lloyd no Fillmore Auditorium, em São Francisco (Quartet 1967) e Miles Davis no Isle of Wight Festival, em 1970, alegadamente o maior festival de música popular da história, com uma assistência de 600.000 pessoas (Lerner 2004).

Na década de 1960, o jazz encontrava-se, assim, numa situação extremamente difícil, obrigando mesmo vários músicos a emigrar dos EUA para a Europa em busca de oportunidades de trabalho e reconhecimento do seu valor artístico e humano (mais sobre este assunto no capítulo 5.2.). O surgimento do *jazz-rock*, providenciou, portanto, uma avenida para o prosseguimento do caminho do jazz enquanto música popular, mediante a aproximação à *popular music* do seu tempo.

Milkowski observa que, a partir da década de 1970, a chamada *fusion* amaciou as suas arestas estilísticas, acabando por se tornar num estilo de maior apelo comercial e menor agressividade sonora:

The fusion movement had become codified and diluted by the late '70s. Groups and individuals like the Crusaders, Chuck Mangione, Bob James, Ramsey Lewis, Grover Washington Jr., Spyro Gyra, and Jeff Lorber Fusion began smoothing off the rough edges, producing a more palatable strain of pop-jazz that paved the way for the commercially successful New Adult Contemporary movement of the '90s. (...) By the mid-'80s, a new generation of musicians began taking its cue more from the radio-friendly aesthetic of Steely Dan than the raucous expressions of Hendrix and Coltrane. This trend toward tidiness was typified by such successful acts as Kenny G, Yellowjackets, the Rippingtons, and Lee Ritenour (Milkowski 2000: 509).

Na verdade, segundo Nicholson, a partir de 1973-4 as inovações do *jazz-rock* deram origem à *fusion*, ou *jazz-pop* instrumental.

By now [1973-1974] the promise of the early jazz-rock experimentation had given way to a more commercial music that was being called fusion, a key distinction between it and jazz-rock being that the dominant non-jazz elements of the jazz-rock equation no longer came from the creative side of rock but from pop with simple hooks and currently fashionable dance beats (Nicholson 2002a: 231).

Já no século XXI, este estilo assumiu a forma do *smooth jazz*, um outro estilo de enorme apelo comercial (Nicholson 2002b: 46; 2005: 10 e ss.; Shipton 2007: 622). Nicholson refere-se aos “nu crooners” (*new crooners*) para designar uma geração de cantores que neste período recuperou a popularidade do jazz cantado⁹⁸, agora à luz das novas possibilidades oferecidas pela *fusion* e o *smooth jazz*.

⁹⁸ No original em inglês, “to croon” significa murmurar, falar em voz baixa. Na acepção de onde deriva a expressão, os *crooners* eram cantores populares particularmente em voga a partir da década de 1920 nos EUA. O seu estilo vocal, ajustado à novidade tecnológica do microfone, caracterizava-se por uma sonoridade mais íntima e discursiva (por oposição ao estilo vocal do teatro musical, não amplificado). Outros traços, como *portamenti* e *glissandi*, eram frequentemente utilizados, resultando num estilo mais adequado à interpretação de repertório de

A turning point in the popularity of ‘jazzy’ singers was the crossover success of Diana Krall. Usually no-one in the media particularly likes jazz. But she had media exposure, people read about her in the press, heard the album on the radio, saw it advertised on TV and bought into her style (Nathan Grave apud Nicholson 2005: 78).

Able to spin around both jazz and general audiences alike, the jazzy singers were often achieving sales and album chart positions higher than many established pop artists (Nicholson 2005: 85).

(...) [I]t seems to me that the millennium marks the most productive era in jazz singing since the 1950s. CDs (...) by new singers cross my doorstep almost daily, and New York features several clubs that spotlight emerging vocal talent. It’s certainly the richest period that I’ve experienced firsthand (Friedwald 2002: 129).

Nomes como Diana Krall (1964-), Michael Bublé (1975-), Norah Jones (1979-) ou Jamie Cullum (1979-) tornaram-se de facto estrelas à escala mundial com os seus êxitos estilisticamente situados entre a *pop*, o *rock* e o jazz. Estes artistas recuperaram o apelo dos cantores de *swing* de décadas anteriores, bem como da *pop* e do *rock* de diversos períodos, e combinaram-nos com elementos da música popular do seu tempo⁹⁹. Este processo expandiu o perfil do cantor de jazz e aproximou-o potencialmente de públicos mais *mainstream*.

As the market for the jazzy singers broadened, so did their repertoire and notion of what constituted a “jazz singer” (...). New young signings were now less influenced by an Ella Fitzgerald, a Billie Holiday, or a Sarah Vaughn, and more influenced by singer-songwriters like a Nina Simone, a Carole King, a Joni Mitchell, or a Laura Nyro (Nicholson 2005: 90).

Como veremos adiante, este movimento poderá ser responsável por mais uma operação de resgate do jazz, mediante a aproximação a domínios comercialmente mais viáveis (ver capítulo 3.2.).

Ainda nos dias de hoje, é possível que o legado do *jazz-rock* constitua um importante capital técnico e estilístico para o futuro do jazz: “Perhaps the true potential for the future of jazz lies in the legacy of jazz-rock” (Nicholson 2002b: 47). Esta realidade é comprovada pelos inúmeros

carácter romântico. Os *crooners* eram maioritariamente cantores masculinos brancos, como Bing Crosby (1903-1977), Perry Como (1912-2001), Dean Martin (1917-1995) ou Frank Sinatra (1915-1998), muito embora alguns negros, como Billy Eckstein (1914-1993) ou Nat “King” Cole (1919-1965) tenham tido notável sucesso (Goldstein 2001: 720).

⁹⁹ Friedwald distingue neste movimento dois tipos de cantor: aqueles que partem da tradição do jazz, interpretando maioritariamente repertório do *Great American Songbook* e fazendo dos recursos instrumentais tradicionais (“original recipe”), e aqueles que, embora funcionando dentro da categoria comercial do jazz, procuram recursos e repertório que dificilmente veríamos associados a cantores tradicionalistas como Carmen McRae (“extra-crispy”) (Friedwald 2002: 130).

músicos em todo o globo que incluem na sua música elementos da cultura popular, de origem norte-americana ou outra. Formas posteriores de *rock*, particularmente as formas em voga na década de 1990, personificadas em grupos como Nirvana ou Radiohead, trouxeram novos vocabulários e recursos que foram subsequentemente utilizados pelos músicos de jazz no novo milénio. São conhecidos os recursos a este domínios por músicos de jazz reconhecidos mundialmente, como Brad Mehldau (1970-) (com as suas interpretações de Nick Drake, Radiohead ou Paul Simon) ou The Bad Plus¹⁰⁰ (interpretando Nirvana, Pink Floyd, Tears For Fears ou Blondie). De resto, na era pós-modernista a música popular de todas as épocas junta-se a virtualmente todos os restantes domínios musicais enquanto potencial fonte de repertório, vocabulário e inspiração para os artistas de jazz, como veremos de seguida.

2.3. Síntese: jazz e diálogo na era pós-moderna

A partir de meados do século XX, intensifica-se gradualmente a tendência de ramificação dos estilos de jazz observada por Budds (1990), Gioia (1998) e Shipton (2007), entre outros autores. Como vimos anteriormente, em lugar de uma única narrativa do jazz ao longo da qual se sucedem correntes estilísticas mais ou menos dissidentes em relação às anteriores, encontramos agora uma árvore profusamente ramificada onde coexistem no tempo diferentes abordagens estilísticas e referências estéticas. Sobretudo a partir da década de 1970, o domínio musical do jazz passou a incluir incontáveis manifestações por todo o mundo com orientações estéticas diversas, apresentando novas propostas através da inclusão de novos elementos (por exemplo, novos recursos tecnológicos, referências oriundas de outros domínios musicais, etc.) e também através da reinterpretação do passado. As aproximações a outros domínios musicais (nomeadamente, como vimos, a música erudita europeia, a *world music*, a *folk* e o *rock*) aconteceram, e continuam a acontecer hoje, de forma contemporânea, gerando um panorama jazzístico de âmbito geográfico absolutamente planetário e de fronteiras estilísticas praticamente impossíveis de definir. Este fenómeno encontra-se inextricavelmente ligado às inovações tecnológicas trazidas pela era da informação:

What supplanted the continuous tradition is what Mauriac called “*le musée imaginaire*”, the virtual availability, in recorded form, of the entire recorded history of the music.

¹⁰⁰ The Bad Plus é um trio dos EUA constituído pelos músicos Ethan Iverson (1973-) (piano), Reid Anderson (1970-) (contrabaixo) e Dave King (1970-) (bateria).

(...) It is therefore possible for a musician to embark on a career at the beginning of the twenty-first century and choose to assimilate elements from almost any style in the history of jazz as a starting point (Shipton 2007: 714-715).

Não pertence ao escopo desta tese a temática da tecnologia e a sua relação com o percurso do jazz. Diga-se, no entanto, a título complementar, que toda a história do jazz foi fortemente moldada pelas possibilidades (e limitações) tecnológicas de cada era¹⁰¹:

Jazz did not evolve in a vacuum and has always adapted to and been shaped by technological as much as cultural and social forces. (...) Billie Holiday's art would have been impossible without a major technological advance in the early 1930s, the electric microphone. (...) When the LP broke through the three-minute barrier of old 78-rpm disc, a new world opened up for the improviser and composer. Magnetic recording tape replaced wax discs, offering further possibilities for manipulation of the original "takes". (...) By the mid-1960s, the development of multitrack recording had made it possible to store different instruments, sometimes recorded on different dates, on different tracks, and in the final mix-down to add, rerecord, and alter the relationship one to another of these tracks (Nicholson 2005: 132).

Evan Eisenberg, citado por Ake, recorda o papel fundamental das gravações fonográficas, não apenas no registo e na disseminação mas também na própria definição do jazz:

(...) "[R]ecords not only disseminated jazz, but inseminated it – that in some ways they created what we call jazz." Eisenberg demonstrates that jazz performances, the technology to preserve and reproduce them, the market forces involved in distributing them, and the understandings effected by listening to them remain so inextricably interrelated that the category "jazz" simply would not exist as it does today were it not for recordings (Evan Eisenberg, apud Ake 2002: 4).

A multiplicidade estética e a multidisciplinaridade, o esboroamento das barreiras geográficas e o relativismo cultural, o desconstrutivismo e o recurso a técnicas de colagem, todos encontram enquadramento no pensamento pós-modernista. Daqui decorre um enorme cepticismo em relação às grandes narrativas da História (cuja única função, na óptica dos pensadores pós-modernistas, é reforçar o poder instituído) e a adesão a meta-narrativas que possam contribuir para a legitimação de práticas culturais em algum sentido minoritárias.

These metanarratives traditionally serve to give cultural practices some form of legitimation or authority (...). Postmodernism thus involved a highly critical epistemology, hostile to any overarching philosophical or political doctrine, and strongly opposed to those 'dominant ideologies' that help to maintain the status quo. (...) [Edward] Said follows [Michel] Foucault in believing that such imposing grand

¹⁰¹ Sobre esta temática, ver o capítulo 3.5. sobre o binómio tradição / inovação.

narratives are at best mystificatory attempts to keep some social groups in power, and others out of it (Butler 2002: 13 e ss.).

Na arte, o pensamento pós-modernista consubstanciou-se numa postura de abrangência, diversidade e interdisciplinaridade. A autocritica e a consciência do passado assumiram papéis centrais no processo criativo e o pensamento teórico passou a integrar a própria obra, em lugar de constituir um processo autónomo de apreciação e validação: “[I]t was not the object itself but the conceptual processes that counted” (Butler 2002: 81). Os artistas pós-modernistas adoptaram a metáfora como instrumento de excelência, rejeitando a literalidade do significado e as narrativas estabelecidas, e deixando a significação da obra a cargo da interpretação do receptor.

The language and conventions of texts (and pictures and music) became something to *play* with – they were not committed to delimited narratives or arguments. They were the mere *disseminators* of ‘meanings’ (Butler 2002: 23).

Um dos conceitos centrais neste processo é o de «intertextualidade». A utilização inaugural do termo por Julia Kristeva, em 1966¹⁰², parte da teoria do dialogismo do linguista Mikhail Bakhtin (1895-1975)¹⁰³, mas o conceito pode ser utilizado de forma mais abrangente. Hanks define «texto» como “any configuration of signs that is coherently interpretable by some community of users” (Hanks 1989: 95). «Texto» pode, portanto, referir-se a qualquer configuração de signos, incluindo a palavra escrita ou falada, a imagem ou o som musical. No entanto, Hanks observa também que é o contexto em que se encontra inserido que determina o significado e coerência desse texto: “it is the fit between the sign form and some larger context that determines its ultimate coherence” (Hanks 1989: 104). Assim, a «intertextualidade» consiste na recontextualização de um texto com o objectivo de lhe atribuir novas significações. O pensamento pós-moderno recorre a este processo de forma transversal (operando relações intertextuais entre diferentes domínios artísticos) e frequentemente de forma circular:

(...) [I]t came to be thought that any text, from philosophy to the newspapers, involved an obsessional repetition or *intertextuality*. As Umberto Eco (...) put it in his amazingly popular postmodernist novel *The Name of the Rose*: ‘books always speak of other books, and every story tells a story that has already been told’. This view ends up in a kind of

¹⁰² Em certo sentido, a prática da intertextualidade é muito anterior a este uso do termo: “Though intertextuality as a term appeared only some three decades ago, and the twentieth century has proved to be a period especially inclined to it culturally, intertextuality is by no means a time-bound feature: the phenomenon, in some form, is at least as old as recorded human society” (Alfaro 1996: 269).

¹⁰³ (Sobre o trabalho de Bakhtin, em particular a sua teoria do dialogismo, ver Bakhtin 1981; Alfaro 1996)

textual idealism, because all texts are seen as perpetually referring to other ones, *rather than to any external reality*. No text ever finally establishes anything about the world outside itself (Butler 2002: 31 e ss.).

Também na música é possível encontrar exemplos de técnicas que reflectem este tipo de intertextualidade. No domínio da música erudita europeia, Butler apresenta os casos de Luciano Berio (1925-2003) (em particular a sua *Sinfonia*, de 1968), Alfred Schnittke (1934-1998) ou Toru Takemitsu (1930-1996), que fazem uso de citações de outras obras musicais, tanto do domínio da música erudita quanto de outros domínios, nomeadamente da música popular. Não obstante, no contexto do pensamento pós-moderno a música ocupa um lugar algo distinto das restantes formas de arte no sentido em que, enquanto texto, não se pode comportar como a palavra escrita ou como a imagem gráfica:

The main reason for the distance from postmodernism of this kind of genuinely experimental music is that it is very difficult to make music without words behave like text, or to convey the critical, oppositional, conceptualist message to be found elsewhere in postmodernist art (Butler 2002: 75).

Butler aponta, no entanto, algumas excepções: a já referida obra *4'33"* de John Cage (que é uma afirmação artística mais do que uma obra musical propriamente dita), e a ópera de Philip Glass *Einstein on the Beach* (1976), uma colaboração com o artista plástico Robert Wilson que não apresenta qualquer tipo de narrativa coerente (Butler 2002: 75-76).

No caso do jazz, a postura artística pós-modernista revelou-se numa diversidade estilística sem antecedentes onde, não obstante os esforços corporativos de determinadas comunidades musicais (como por exemplo a AACM ou o colectivo M-Base¹⁰⁴), a ênfase é colocada sobre a individualidade de cada músico, substituindo a lógica da corrente estética subscrita e alimentada por um conjunto reconhecido de artistas (ex. *swing*, *bebop*, *cool jazz*, etc.):

¹⁰⁴ O M-Base Collective surgiu em finais da década de 1980, sob a liderança do saxofonista Steve Coleman (1956-). Desde então, o colectivo tem contado com a colaboração de uma grande quantidade de músicos emergentes nos EUA nas últimas décadas: Greg Osby, Jason Moran, Ravi Coltrane, Branford Marsalis, Ralph Alessi, Cassandra Wilson, Don Byron, Vijay Iyer, Roy Hargrove, entre muitos outros. No website do colectivo, lê-se: “M-BASE is (...) [a]n acronym for Macro – Basic Array of Structured Extemporizations. For us this means expressing our experiences through music that uses improvisation and structure as two of its main ingredients. There is no limitation on the kind of structures or the type of improvisation, or the style of the music. The main goal is to creatively express our experiences as they are today and to try and build common creative musical languages in order to do this on some kind of large collective level (macro, basic, array)” (Anónimo s.d.-ag) (sobre o M-Base, ver também Mandel 1999: 145 e ss.; Shipton 2007: 626).

Postmodernism, reflected in the diversity of the Downtown scene, produced a myriad of highly personal styles and innovations that did not accede to commodification in the way previous styles of jazz had done. (...) The sheer stylistic diversity of postmodernism meant that it resisted convenient categorization, so its impact was restricted to the recognition an individual player might achieve rather than the force generated by a community of similarly oriented and competing artists (Nicholson 2002a: 239-240).

In downtown Manhattan toward the end of the [twentieth] century musicians practiced radical collective improvisation and other fast, adaptive techniques to survive, or else created elaborate, often technologically advanced solo projects, as if self-reliance would help to clarify and distinguish their art (Mandel 1999: 165).

Numa discussão sobre a intertextualidade na música, é indispensável referir a chamada cultura *hip hop* e DJ, porventura a face mais visível das técnicas de colagem características das artes sonoras pós-modernas, em particular o *sampling*¹⁰⁵, expressão clara da noção de intertextualidade¹⁰⁶. De resto, vários artistas neste domínio recorreram a referências dentro do universo do jazz para a criação das suas faixas áudio: “[t]he DJ culture has, therefore, created a situation in which the seminal jazz-rock records of the 1970s are themselves recycled as part of the urban soundtrack thirty years later” (Shipton 2007: 618). Alguns exemplos referenciais incluem o tema “Verses to the Abstract” do álbum *Low End Theory* (1991), do *rapper* Q-Tip com A Tribe Called Quest, que fazia uso das linhas de baixo do histórico contrabaixista Ron Carter (Shipton 2007: 629), e o grupo Us3, com o seu *remake* de “Cantaloupe Island”, de Herbie Hancock¹⁰⁷, intitulado “Cantaloop (Flip Fantasia)” e incluído no álbum *Hand on the Torch* (Us3 1993). Mas os DJs e o *hip hop* têm colaborado com o domínio do jazz de outras formas que não passam apenas pela reinterpretação de clássicos do jazz através do *sampling*. Sobretudo a partir da década de 1990, a electrónica enquanto recurso instrumental começou a encontrar um lugar de considerável visibilidade na produção discográfica associada ao jazz:

By the end of the 1990s, almost unnoticed and largely unreported, the sound of jazz at the margins of the mainstream had begun to change. Initially, what began as a trickle had become, if not a flood, then a small but noticeable flow of ensembles that included a musician handling “electronics” in their lineup. Albums began appearing

¹⁰⁵ O *sampling* é o processo pelo qual um som é retirado directamente de um registo sonoro e transposto para um outro. Esta técnica teve origem na década de 1970 e cresceu em popularidade a partir da década seguinte, constituindo um recurso comum no domínio do *hip hop* (Fulford-Jones 2001: 219).

¹⁰⁶ A noção de intertextualidade na música é equiparável ao que Schafer chamou de «esquizofonia» (no original em inglês, “schizophonia”): “Since the invention of electronic equipment for the transmission and storage of sound, any natural sound, no matter how tiny, can be blown up and shot around the world, or packaged on tape or record for the generations of the future. We have split the sound from the makers of the sound. This dissociation I call schizophonia (...)” (Schafer 1969: 43; Stokes 2004: 58).

¹⁰⁷ A gravação original de Hancock está incluída no disco *Empyrean Isles* (Columbia), de 1964.

with credits for mysterious tasks such as “sequencing”, “programming”, “sampling”, “DJ”, or “electronics” (Nicholson 2005: 129).

Antes disso, em 1983, o pianista e teclista Herbie Hancock lançou o álbum *Future Shock*¹⁰⁸ (Hancock 1983), que contava com a colaboração do DJ Grand Mixer DXT no *scratching*¹⁰⁹. Já nos anos 1990, o saxofonista e líder do M-Base Steve Coleman fundou o grupo Metrics para experimentar uma combinação com o *freestyling* do *hip hop*, e o também saxofonista Branford Marsalis (1960-) fundou Buckshot Lefonque¹¹⁰, um projecto que combinava músicos de jazz e DJs do universo do *hip hop*. Já no início do novo milénio, outros membros do M-Base como o pianista Jason Moran (1975-) e o baixista Taurus Mateen (1967-) formaram o colectivo Real Live Show, dando continuidade ao trabalho de Coleman. Moran, em particular, tem desenvolvido um trabalho notável com a técnica de *sampling*. Um exemplo proeminente é o seu tema “Ringin’ My Phone (Straight Outta Istanbul)”, do álbum *Bandwagon* (Moran 2003), em que Moran usa o discurso falado de um telefonema (em turco) como melodia para a performance do trio¹¹¹. Outro pianista, o também norte-americano Uri Caine (1956-), tem trabalhado com os DJs Olive e Logic, nomeadamente nos álbuns *The Goldberg Variations* (Ensemble 2000) e *Bedrock 3* (Caine 2001). O mesmo DJ Olive colaborou também com o trompetista Dave Douglas (1963-) no álbum *Keystone* (Douglas 2005), ao lado do teclista e especialista em música electrónica Jamie Saft (1971-). Em 2003 foi lançado *Hard Groove*, o disco inaugural do grupo The RH Factor (Factor 2003), liderado pelo trompetista Roy Hargrove. O disco inclui os *rappers* Common e Q-Tip e apresenta-se como uma proposta de aproximação entre jazz e outros domínios de raiz africana americana como o *funk* e o *hip hop*. Em Portugal, DJ Ride colaborou no álbum *Imaginário* (Fernandes 2009), de André Fernandes, e o guitarrista Mané Fernandes lançou já em 2015 o seu álbum inaugural, *Bounce Lab*¹¹² (Fernandes 2015), registo discográfico de uma proposta de encontro entre jazz e *hip hop*.¹¹³

¹⁰⁸ Deste álbum saiu o popularíssimo “Rockit” (Ginell s.d.).

¹⁰⁹ O *scratching* é uma técnica criada por DJs em finais da década de 1970 que consiste na utilização do gira-discos como instrumento musical (Peel 2001: 11).

¹¹⁰ O nome da banda consiste num pseudónimo do histórico saxofonista Julian “Cannonball” Adderley (1928-1975).

¹¹¹ Esta é uma técnica utilizada por Moran em várias ocasiões.

¹¹² (Sobre este álbum, ver Anónimo s.d.-ah).

¹¹³ Esta não pretende ser uma listagem exaustiva dos artistas e das obras produzidas no âmbito deste cruzamento entre os domínios do jazz e do *hip hop*, mas antes uma selecção de exemplos ilustrativos deste movimento.

Todavia, a utilização de recursos electrónicos no domínio do jazz não tem sido consensual ou livre de controvérsia:

However, the use of electronics has always been a contentious issue in jazz, whether it be the simple matter of hooking up an acoustic bass to a pickup, amplifier, and speaker, or the importation of electronic instruments into the music (Nicholson 2005: 131).

Aparentemente, o advento da era da electrónica suscita no domínio do jazz problemas semelhantes aos experimentados pela chegada dos recursos eléctricos durante a década de 1960, voltando a originar debates sobre a autenticidade da música, a sua subsistência enquanto domínio musical, e os perigos do apelo comercial. Para além disto, há resistência da parte de alguns músicos de jazz em reconhecer os DJs como músicos com estatuto e valor artístico e técnico equiparável ao seu. Novamente, as condições tecnológicas transfiguram não só as possibilidades oferecidas aos músicos, mas neste caso também a forma como perspectivam noções tradicionais de «arte» ou «técnica»: a aparente facilidade com qualquer iniciante opera um gira-discos com fins musicais combinada com a lógica de reutilização de material musical pré-existente, levou a um descrédito da figura do DJ: “[p]art of the attraction of turntables for the neophyte musician is that they can produce “instant” music. “You literally don’t have to know anything about music to put together your own compositions from samples and sound bytes” (...)” (Adrian Gibson, apud Nicholson 2005: 134).

Contudo, a própria figura do DJ sofreu com o tempo uma reconfiguração significativa, ascendendo frequentemente a um plano criativo e técnico reconhecido por muitos músicos de jazz como equiparável ao seu: “[c]ontemporary DJs don’t simply “play records” or beat match two or three albums and layer them over each other, but see themselves as creative artists capable of making new compositions out of prerecorded media” (Nicholson 2005: 134). A oposição das alas mais tradicionais do mundo do jazz à colaboração com recursos electrónicos em geral, e particularmente com os DJs, torna-se menos compreensível se considerarmos que o *sampling* em si mesmo não pode ser considerada uma técnica particularmente inovadora, se tivermos em conta os seus antecedentes, em especial na área das artes plásticas:

Collage was a comment *on* art from *within* art. The analogy to sampling is a pretty direct path: the artist uses bits of media (...) in the work itself. (...) These bits of media, like a sample, have the distinction that they’ve already been produced, and now they’re being *placed into* the artwork, rather than created organically from scratch. So as an actual formal device, there is nothing particularly innovative about sampling.

Like so many other devices that fall under the umbrella of postmodernism, it is actually just dressed up modernism (Brad Mehldau, apud Nicholson 2005: 135-136).

Alfaro também recorda que a prática da intertextualidade não é uma invenção do pós-modernismo, mas antes uma marca do período modernista em todas as formas de arte, intensificando-se apenas na era pós-moderna:

In the modernist era, intertextuality is apparent in every section of culture: literature (Eliot, Joyce), art (Picasso, Ernst), music (Stravinsky, Mahler), photography (Heartfield, Haussman), etc., even if it is interpreted in different ways. Postmodernism shows an increase of this tendency which now includes films (e.g. Woody Allen's *Play it Again Sam*) and architecture (Charles Moore's *Piazza d'Italia*, New Orleans) (Alfaro 1996: 271).

Estendendo-se muito para além da figura do DJ e da técnica do *sampling*, a electrónica é hoje um elemento presente na produção de inúmeros músicos de «jazz contemporâneo»¹¹⁴: “[e]lectronics, in all its manifestations, is now being seized upon as a catalyst to trigger change, to reimagine the overall architecture of the music in a way that reflects the world in which we live today” (Nicholson 2005: 160). Nos EUA, músicos já referidos como Dave Douglas, Wayne Horvitz ou Jamie Saft, e outros como Matthew Shipp (1960-), Ken Vandemark (1964-), Christian McBride (1972-) ou Nicholas Payton (1973-) têm utilizado, de forma pontual ou recorrente, a electrónica como recurso expressivo na sua música. Como veremos mais adiante, os músicos europeus têm desempenhado um papel fundamental na procura de soluções artísticas dentro do domínio do jazz no dealbar do século XXI, porventura mais liberta dos constrangimentos impostos pela tradição do que os seus congéneres norte-americanos. Os saxofonistas Jan Garbarek (1947-) e Courtney Pine (1964-), os pianistas Laurent De Wilde (1960-), Bugge Wesseltoft (1964-) e Matthew Bourne (1977-), os trompetistas Nils Petter Molvaer (1960-) e Erik Truffaz (1960-), o trio E.S.T. (do pianista Esbjörn Svensson (1964-2008)), entre inúmeros outros músicos, fazem extenso uso da electrónica nas suas performances registadas em fonograma ou em concerto.

É interessante observar que, em sintonia com o pensamento pós-modernista, o jazz contemporâneo é feito tanto da reinterpretação e recuperação do passado quanto da procura

¹¹⁴ O jazz praticado *grossa modo* a partir da década de 1980 é frequentemente denominado de «jazz contemporâneo» ou *contemporary jazz* (ver por ex. Tucker e Jackson 2001: 921-922).

dos novos caminhos possibilitados pelos avanços tecnológicos¹¹⁵. Ao longo das últimas duas décadas do século XX, um conjunto de figuras de pendor tradicionalista onde ressalta o nome do trompetista Wynton Marsalis (1961-) bateu-se ferozmente por uma recuperação dos «verdadeiros princípios do jazz» personificados pelo jazz negro de Nova Orleães, alegadamente desgastados pela ascensão do *jazz-rock* e a ramificação de estilos de jazz:

The most high-profile proselytizer for the New Orleans tradition has been Wynton Marsalis, (...) a player who had the benefit not only of his father's links into the Crescent City's past, but experience of playing with Art Blakey's Jazz Messengers, which had its own traditions to uphold (Shipton 2007: 716).

Sem dúvida indignados pela profusão de propostas que caracteriza o jazz contemporâneo e a resultante diluição da *blues aesthetic*, autores como Albert Murray (1916-2013), Amiri Baraka (Leroi Jones) (1934-2014) ou Stanley Crouch (1945-), juntaram-se a Marsalis numa batalha de resgate do «verdadeiro» jazz (Nicholson 2005: 23-52, 196; Roth 2008: 1). Esta orientação tradicionalista encontra os seus principais manifestos em dois documentários: *Blues & Swing* (Dorfman 1986) e *Jazz: a History of America's Music* (Burns 2001a). No período pós-1980, vários músicos (especialmente nos EUA) como o próprio Marsalis ou os pianistas Mulgrew Miller (1955-2013) e Benny Green (1963-)¹¹⁶, entre outros, protagonizaram uma vaga de recuperação de estilos iniciais de jazz, e com eles um conjunto de princípios performativos e estilísticos ameaçados pela ramificação estilística do pós-modernismo.

A plethora of jazz record releases featuring Tin Pan Alley compositions entered the market in the 1980s and 1990s, and this phenomenon both reflected and helped shape new meanings of the term “standards”. Beyond describing simply the popular-song-based repertoire of many musicians, “standards” in jazz also began to imply a statement – revealing an awareness of and reverence for a legacy handed down by the music's forebears (Ake 2002: 151).

Em conclusão, podemos dizer que o processo de dialogia se localiza no centro do domínio musical do jazz desde a sua génese. Com efeito, não obstante a existência de um estilo de jazz denominado *fusion* e a existência do chamado jazz contemporâneo (alinhado com o pensamento pós-modernista e caracterizado pelos múltiplos encontros entre domínios

¹¹⁵ Ao analisar este período, Shipton distingue os artistas cujo trabalho essencialmente preserva a tradição (“In the Tradition: Looking Back”) daqueles que partem dessa tradição para encontrar novos caminhos (“In the Tradition: Looking Forward”) (Shipton 2007: 718 e ss.).

¹¹⁶ Este último um protegido oficial do histórico pianista canadiano Oscar Peterson (1925-2007) (Shipton 2007: 725).

musicais e artísticos) é seguro afirmar que o jazz, qualquer tipo de jazz, é música dialógica por excelência: “jazz itself is a hybrid” (Williams 2002: 151). Numa perspectiva mais alargada, podemos dizer que qualquer domínio musical, na realidade qualquer manifestação cultural, é um produto dialógico¹¹⁷. Contudo, no seu permanente recurso à intertextualidade e recorrente diálogo com outros domínios musicais e artísticos, o jazz é pós-moderno muito antes de existir pós-modernismo. Ou, talvez melhor, o jazz aparece como expressão modernista que encontra um espaço de destaque no pós-modernismo.

¹¹⁷ Para uma discussão sobre hibridismo e pureza cultural, ver capítulo 5.1.3.

3. Os binómios no jazz

Since the first jazz craze of 1917, this music confronted a variety of distinctions that positioned it as far less than legitimate. At the same time, however, this music also was quickly claimed by some as an authentic and legitimate American art form. Was jazz a lowbrow deviant form of entertainment or a complex and subtle art equal to the classical tradition in Western music? Who made these strangely polar opposite claims about jazz and why (Lopes 2002: 1-2)?

O estudo apresentado no capítulo 1 sobre a procura de uma definição de jazz deixa a descoberto um outro traço característico deste domínio musical: a omnipresença de relações dicotómicas, ou binómios. O percurso histórico do jazz é atravessado por estas oposições nas mais diversas vertentes, e os discursos produzidos sobre jazz reflectem essa realidade. Vários dos binómios mais visíveis no jazz encontram-se no âmbito das técnicas musicais como a composição, a improvisação, a notação, etc. Como observámos anteriormente, o tema da composição no jazz encerra em si mesmo vários binómios associados à criação musical, em particular no que diz respeito à sua relação com o tempo: composição/improvisação, pré-composição/composição em tempo real, oralidade/notação musical, etc. Mas os binómios no jazz aparecem de forma transversal, fazendo-se sentir nos mais diversos problemas associados à sua história e cultura: negro/branco, tradição/ inovação, América/Europa, América/resto do mundo, costa Oeste/costa Leste, erudito/popular, etc. Para além disto, algumas destas relações dicotómicas assumem maior ou menor visibilidade consoante o recorte geográfico e cronológico em análise. No decurso deste trabalho, e tendo como principais colaboradores alguns pianistas de jazz em Portugal, algumas delas assumiram verdadeira centralidade, ao passo que outras se revelaram menos válidas quando retiradas do contexto geográfico dos EUA. Por ex., o binómio negro/branco: historicamente, a etnicidade é um dos elementos fortemente associados ao jazz, e por conseguinte está também presente na maioria das narrativas sobre jazz: “(...) ethnicity provides a core, a center of gravity for the narrative of jazz, and is one element that unites the several different kinds of narratives in use today” (Deveaux 1991: 529). A etnicidade desempenha esse papel central desde os inícios do jazz em Nova Orleães, um local marcado pelo cosmopolitismo, pela convivência de múltiplas etnias e culturas:

From the beginnings of its history, the population of New Orleans was a jumbled mixture of backgrounds and races. There were French, Spanish, British, and American whites and their families, slaves, and descendants. There were Creoles who were the product of interbreeding among all those groups, and there were new white, Creole and black immigrants from Europe, Cuba, Santo Domingo, and many Caribbean islands. (...) Further white immigrants, many from Italy, Germany, and Ireland, added to the mix as that century wore on (...). By the mid-nineteenth century, the social distinctions between white, Creole, and African-American had settled into a complex caste system which, paradoxically, also allowed a degree of informal intermingling (Shipton 2007: 55).

Anteriormente neste texto já foi feita referência à condição dos negros norte-americanos na Nova Iorque dos anos 1930. Define-se neste período o estatuto do negro enquanto *entertainer*, por oposição ao branco espectador. Décadas mais tarde, já na década de 1960, a nova corrente do *free jazz* ou *avant-garde* foi adoptada como expressão de um segmento social que lutava pela igualdade de direitos nos EUA, transformando-se em banda sonora de um período de conturbações sociais e políticas em que a raça desempenhou o papel principal. Neste contexto, a cisão estética representa (e coincide com) a luta social: “For many black musicians of the 1950s and early 1960s (...) the emancipation of form coincided with the movement for African freedom” (Kelley 1999: 144 e ss..).

No entanto, a etnicidade não tem desempenhado um papel proeminente no jazz em Portugal. A *jazz scene* não tem funcionado, como nos EUA, enquanto arena para a negociação de questões de raça ou etnicidade. Não obstante, pontualmente esse elemento sobressai no discurso sobre jazz em Portugal. As publicações periódicas dos inícios do jazz editadas no país oferecem um testemunho interessante no sentido em que documentam a reacção da sociedade portuguesa aos anúncios da nova música dos negros africanos americanos. Já anteriormente foi feita referência a um desses documentos, onde se mencionavam, associados ao jazz, os “instrumentos ensurdecadores” e os “gritos selvagens” dos negros do jazz (Triska, apud Martins 2006: 84; ver capítulo 1.2.2.). Num artigo anónimo de 1926 publicado na revista ABC, descrevia-se o nascimento do jazz:

Numa aldeia de pretos, com os classicos macacos e batuques, com um trombone e algumas pistolas roubadas aos brancos, organisavam-se constantes festas. O preto-chefe esmurrava o bombo indígena, o preto guerreiro disparava as pistolas, bufavam os macacos sobre as palmeiras, o trombone roncava e todos os outros pretos bailavam e cantavam demonicamente. Grande orgia ia na aldeia e a propria floresta dir-se-ia estarrecida ante aquele tumulto barbaro, que se repetia sempre que a lua estava em quarto minguante. Um dia, porem, alguns daqueles pretos decidem tornar-se homens civilizados e demandam a Virgínia do Sul, onde passam as maiores vicissitudes. (...)

Os pretos continuavam os seus «concertos» ao ar livre e, por fim, o dono de um cinema popular contrata-os para eles tocarem durante os intervalos. Do cinema eles passam para o *cabaret* e ali, o êxito é enorme, porque quando os pretos gritam, todas as pessoas presentes os imitam – estabelecendo-se assim um grande ruído de entusiasmo e alegria. Estava criado o «Jazz-band» (apud Martins 2006: 58).

É evidente neste relato a perspectiva primitivista a que já fizemos referência anteriormente (ver capítulo 1.1.5). Um outro episódio na história do jazz em Portugal merece referência neste contexto: o da criação e actividade do Clube Universitário de Jazz (CUJ). O investigador Pedro Cravinho descreve a actividade do CUJ e o contexto do seu surgimento:

O Clube Universitário de Jazz, constituído no meio estudantil, propôs-se difundir a música jazz. Para a concretização deste objectivo, publicou um boletim mensal, JAZZ – Clube Universitário de Jazz, organizou “jam-sessions”, sessões fonográficas, concertos e palestras de divulgação de jazz. Por outro lado, desenvolveu outro tipo de actividades não directamente relacionadas com a divulgação do jazz, mas com propósitos de angariação de fundos e alargamento do número de sócios. (...) Iniciando a sua actividade num período de expectativa de mudança, no que diz respeito ao contexto político e social nacional, com o General Humberto Delgado saído das fileiras do regime a juntar-se à Oposição democrática para se candidatar à Presidência da República, esta instituição foi uma alternativa a um modelo de consumo do Jazz em Portugal (Cravinho 2011: 2).

Cravinho explica que, a par dos objectivos de índole musical, a actividade do CUJ revestiu-se igualmente de uma intenção política:

No seio do CUJ, a divulgação do jazz surge também como um veículo de reivindicação de mudança, como um elemento aglutinador de diferenças e particularismos entre os seus elementos. (...) Juntamente com as sessões fonográficas dedicadas ao Jazz, protagonizavam outras acções que tiveram um papel importantíssimo de contestação ao regime, e de passagem de propaganda subversiva. Ao analisar as actividades desenvolvidas pelo CUJ junto de outras associações, é notória a sua presença junto da Casa dos Estudantes do Império (CEI). Esta escolha prende-se não só com a sua génese, a relação de um conjunto de países reunidos num espaço político único, o Império Colonial Português, assim como com a importância que teve como espaço de debate e consciencialização associado aos movimentos independentistas nas antigas colónias portuguesas (Cravinho 2011: 8).

O CUJ seria encerrado pela PIDE em 1961. A associação do CUJ com a Casa dos Estudantes do Império¹¹⁸ aparece com importância primariamente política, na contestação ao regime e à

¹¹⁸ “A Casa dos Estudantes do Império foi fundada em Junho de 1944, tendo começado a sua actividade em Outubro, desse mesmo ano. (...) [F]oi uma forma de fundir numa só associação, as várias associações representativas de grupos de estudantes universitários oriundos de Angola, Cabo Verde, Macau, Índia e Moçambique, que se vinham a fundar desde finais de 1943 em Lisboa. Tratou-se essencialmente de um espaço de debate e consciencialização, representativo da vida social, política e cultural de uma comunidade transcontinental em solo português, tendo em comum a língua portuguesa e que manteve a sua actividade até

postura colonialista portuguesa, mas nessa discussão a raça é evidentemente um elemento central.

Enumero de seguida alguns dos binómios cuja presença se fez sentir mais recorrentemente no âmbito do trabalho para esta tese, designadamente:

- 3.1. Erudito/popular
- 3.2. Comercial/artístico
- 3.3. Composição/improvisação
- 3.4. Aprendizagem formal/informal
- 3.5. Tradição/inação

3.1. Erudito/Popular

3.1.1. *Folk, popular, art*: uma narrativa clássica sobre o estatuto do jazz

Anteriormente neste trabalho, abordei a temática do posicionamento do jazz perante o discurso “eurológico” (Lewis 2002) sobre música, bem como o relacionamento deste domínio com a chamada música erudita europeia. Como vimos, uma popular narrativa acerca da história do jazz (subscrita, entre outros, por Gunther Schuller e denunciada mormente pelo sociólogo Paul Lopes) revela a passagem deste domínio por três fases, segundo o critério do estatuto cultural e social atribuído à música: i) *folk music* (música tradicional); ii) *popular music* (música popular); iii) *art music* (música erudita). De acordo com as definições destas categorias apresentadas anteriormente, o jazz enquanto *folk music* assume um carácter funcional, conferindo som e significado a práticas de uma comunidade situada no tempo e neste caso também no espaço. A categoria *popular music* implica um alargamento do público: durante a era do *swing*, beneficiando dos fluxos migratórios dos músicos e da música, dos novos espaços performativos e das inovações tecnológicas da época (particularmente a rádio) o jazz tornou-se um produto cultural consumido por um público exponencialmente mais alargado do que

meados da década de 1960. Através de uma acção da Polícia Política Portuguesa, esta associação encerrou em Setembro de 1965, já num período de guerra colonial” (Cravinho 2011: 9).

nas primeiras décadas do século XX¹¹⁹. O seu carácter dançável fez do *swing* a escolha dos eventos sociais de carácter popular, e a sua popularidade transformou-o na banda sonora da indústria de entretenimento norte-americana durante décadas. Aquando do advento do *bebop* na primeira metade dos anos 1940, a controvérsia inicial à volta do novo estilo incluiu reacções díspares, e só mais tarde se tornaria claro o contributo desta revolução musical para o futuro do jazz.

Bebop was a brief, explosive moment in American culture, greeted in the mid- to late 1940s by as much controversy and misunderstanding as genuine acceptance. Only much later would it be clear how profoundly and irrevocably bebop had transformed the art of jazz improvisation. Indeed, it is safe to say that jazz as we know it today is shaped in bebop's image (Deveaux 2000: 292).

Baraka observa que, durante as primeiras décadas do século XX, as duas guerras mundiais serviram, entre outras coisas, para transformar irreversivelmente a psique e o estatuto dos Africanos Americanos nos EUA. Ao longo deste período, formou-se o «negro moderno», emancipado da condição (e da auto-perspectiva) do século XIX:

[J]ust as World War I and the Great Depression served to produce the “modern” negro, so World War II produced even more radical changes within the psyche of the American black man. (...) Between the [nineteen-]thirties and the end of World War II, there was perhaps as radical a change in the psychological perspective of the Negro American toward America as there was between the Emancipation and 1930 (Jones/Baraka 2002/1963: 177 e ss.).

A década de 1940 marca, portanto, uma tomada de consciência por parte dos negros norte-americanos (e de uma camada de jovens brancos a eles associados – ver Jones/Baraka 2002/1963: 177 e ss.) acerca da sua própria condição de *outsider* e simultaneamente das suas potencialidades artísticas e intelectuais. É desta emancipação social e intelectual que surge o *bebop*. Não obstante os elementos de continuidade entre a anterior era do *swing* e o novo idioma do jazz, o *bebop* marca o início do chamado «jazz moderno» e a sua elevação ao estatuto de

¹¹⁹ Lopes descreve desta forma as transformações ocorridas na indústria popular da década de 1930 nos EUA, com particular ênfase nos sistemas de meios de comunicação e nas mudanças no perfil de audiofilia da população norte-americana: “Popular entertainment went through another major transition in the 1930s. The Great Depression wreaked havoc on live popular performance. The vitality of popular art suffered considerably from the economic and social devastation of the depression. At this time, a new mass media system of radio, film, and records appeared, and to a large degree shifted popular performance and popular consumption. This system was now dedicated to a mass market on a national scale and could not replicate the more diverse popular entertainment that preceded the 1930s. (...) This transformation would have an effect on how artists, producers and audiences understood their place in the world of popular entertainment as well as the nature of the commercial popular market” (2002: 7-8).

música erudita. Isto implicou, para a maioria dos músicos à frente do *bebop*, afastar conscientemente o jazz do domínio do entretenimento:

The Negro music that developed in the forties had more than an accidental implication of social upheaval associated with it. To a certain extent, this music resulted from conscious attempts to remove it from the danger of mainstream dilution or even understanding. For one thing, the young musicians began to think of themselves as *serious* musicians, even artists, not performers. And that attitude erased immediately the protective and parochial atmosphere of “the folk expression” from jazz. Musicians like Charlie Parker, Thelonious Monk, and Dizzy Gillespie were all quoted at various times as saying, “I don’t care if you listen to my music or not” (Jones/Baraka 2002/1963: 177 e ss.).¹²⁰

Não obstante a validade da análise apresentada e, como foi referido, a utilidade operacional da narrativa tradicional denunciada por Lopes, a classificação do jazz como música (apenas) tradicional, popular ou erudita, com recortes cronológicos delimitados e uma caracterização social e cultural circunscrita, oferece problemas consideráveis a uma compreensão profunda do estatuto do jazz ao longo da sua história. Em primeiro lugar, as três categorias apresentadas nesta narrativa coexistiram frequentemente no domínio do jazz ao longo da sua história; por outras palavras, conhecemos exemplos de música comercialmente pouco apelativa durante a era dourada do *swing* e também casos de popularidade durante o período pós-*bop*. Em segundo lugar, ao longo de toda a história do jazz houve vagas de revivalismo de estéticas anteriores; isto significa que, mesmo quando o *bebop*, o *cool*, o *hard bop* ou o *free* apareceram no cenário cultural, continuou a haver músicos praticantes do jazz de Nova Orleães, do jazz de Chicago, ou de *swing*¹²¹. Em terceiro lugar, esta narrativa não contempla as prolíficas ramificações da árvore do jazz no contexto do pós-modernismo, já observadas anteriormente. Procuremos, portanto, uma nova abordagem desta temática que nos permita uma compreensão mais

¹²⁰ DeVeaux contesta a narrativa segundo a qual tenha havido uma negação dos princípios performativos do *swing* por parte dos músicos que inauguraram o *bebop* (Parker, Gillespie, Clarke, Monk, Christian, etc.), preferindo acentuar os elementos de continuidade entre os dois idiomas: “(...) it is not at all apparent that during the formative years of bebop its inventors felt alienated from the large swing bands” (Deveaux 2000: 293). “(...) In retrospect, the links between the innovations of bebop and certain swing era practices are obvious” (Deveaux 2000: 295). Embora admita que houvesse motivações de ordem artística a motivar esta ruptura estilística, o autor considera que outros factores (de ordem cultural, social, e até racial) desempenharam neste processo papéis fundamentais, em particular o evento performativo da *jam session* (sobre o papel da *jam session* enquanto contexto formativo dos músicos de jazz, ver Berliner 1994; Pinheiro 2008; 2012; 2013b).

¹²¹ Um dos mais célebres destes movimentos foi o chamado New Orleans Revival, que aconteceu na década de 1930, aquando da afirmação do novo estilo do *swing*. Este movimento nasceu da indignação, por parte de uma facção de críticos, perante o sucesso comercial do novo estilo (Collier 1994b: 594). Nesta batalha, os defensores da tradição foram apelidados de “moldy figs” (figos bolorentos). Mais uma vez, no centro da discussão encontramos o binómio comercial/artístico. Este binómio será mais atentamente estudado no capítulo 3.2.

profunda. Para começar, retomemos o tópico da relação do domínio do jazz com a cultura musical erudita na Europa, em particular a sua recepção inicial (ver capítulo 2.1.2.), de forma a enquadrar a noção de jazz enquanto *art music*.

3.1.2. O jazz e a música erudita europeia (continuação)

A apresentação *in loco* do jazz à Europa aconteceu pela mão dos Jazz Kings de Louis Mitchell (1917), dos Hellfighters de James Reese Europe e da Original Dixieland Jazz Band em 1918, e através da Southern Syncopated Orchestra de Will Marion Cook e da Original Dixieland Jazz Band no ano seguinte (ver Welburn 1987: 36 e ss.; Southern 1994; Johnson 2002b: 34; Shipton 2007: 262). Esta apresentação inicial foi descrita de forma elogiosa pelo maestro suíço Ernst-Alexandre Ansermet num artigo de 1919 a propósito de uma actuação da orquestra de Cook, que incluía na sua constituição o clarinetista e saxofonista Sidney Bechet:

The first thing that strikes one about the Southern Syncopated Orchestra is the astonishing perfection, the superb taste, and the fervor of its playing. (...) The musician who directs them and to whom the constitution of the ensemble is due, Mr. Will Marion Cook, is moreover a master in every respect, and there is no orchestra leader I delight as much in seeing conduct (Ansermet 1999: 742).

O maestro suíço chegou mesmo a afirmar que a presença do jazz já se fazia sentir naquela altura no universo da música erudita europeia:

Ragtime is even passing into what I call for lack of another name, the field of learned music: Stravinsky has used it as material for several works, Debussy has already written a cake-walk, and I well believe Ravel will lose no time in giving us a fox-trot (Ansermet 1999: 742).

A par de Ansermet, outras figuras da cultura erudita europeia manifestaram o seu apreço pelo novo domínio musical do jazz, em alguns casos levando esse apreço muito longe e desempenhando um papel fulcral na fase inicial de recepção do jazz na Europa. Isto verificou-se com especial proeminência na Europa francófona, onde os críticos e autores franceses Charles Delaunay (1911-1988) e Hugues Panassié (1912-1974), a compositora francesa Nadia Boulanger (1887-1979) e o escritor suíço Robert Goffin (1898-1984) publicaram textos sobre jazz, erigiram estruturas importantes do jazz na Europa (como o Hot Clube de France em 1932) e de uma forma alargada promoveram o jazz através da disseminação do seu discurso pró-jazz e das obras dos artistas norte-americanos (Zwerin 2000: 538 e ss.).

Num texto publicado em 1947 na revista *Esquire*, o compositor e maestro norte-americano Leonard Bernstein também reconhecia a existência de influência do jazz na produção artística de vários compositores da tradição erudita europeia (nomeadamente ao nível do ritmo¹²²). No entanto, considerava que geralmente os processos utilizados não iam além de uma colagem de recursos de um dos domínios ao universo do outro. A este respeito, referia os exemplos de Gershwin e Stravinsky: “Neither really reached the middle: Stravinsky’s jazz was really Stravinsky *plus* jazz; Gershwin’s concert music was Gershwin plus everyone else under the sun. In neither case was a real integration attained” (Krupa e Bernstein 1999: 782). No mesmo artigo, em diálogo com Bernstein, o baterista Gene Krupa negava reconhecer algum vestígio do jazz na música dos compositores eruditos alegadamente por ele influenciados:

I have never heard anything genuinely and honestly derivative of jazz in any such music (...). Stravinsky did evince preoccupation with jazz music. He talked about it. He wrote a series of compositions with titles referring to “ragtime”, but no evidence of that preoccupation appears in the actual music, honestly examined, honestly listened to. That preoccupation was purely verbal. Although apparently able to sense, to feel, the jazz tempo, he has been unable to express it. For all his tremendous musical vitality, that vitality did not encompass the peculiar rhythm, driving, let us say American quality which is the essence of jazz (Krupa e Bernstein 1999: 775).

Já em 1934, Roger Pryor Dodge denunciava a falta de interesse e capacidade dos compositores da música erudita perante as possibilidades do jazz, bem como o insucesso das suas raras tentativas de utilização dos seus recursos:

One would suppose that academic composers would jump at this medium [jazz], but the little that has been done in the field is of less value than those arrangements [for jazz orchestra] I have spoken of. (...) Our composers may have the craftsmanship of Bach still sticking in their craws, but they lack even a taste of his melodic significance (...). These moderns [modern composers] give us musical mathematics and acrobatics applied to any and every folk tune, but their work lacks as true a line of melody as we might find in the most obscure trombone solo (Dodge 1999: 761).

Em 1946, Wynthrop Sargeant reforçava esta ideia e afirmava a inexistência de um denominador comum ao jazz e à música erudita que permitisse uma combinação bem sucedida (ou, de igual forma, uma posição crítica adequada):

¹²² Bernstein refere-se particularmente à utilização da síncopa e à ênfase dada no jazz aos tempos fracos do compasso, “which caused the Charleston, the Rhumba, the Conga, and many a bump and grind to happen” (Bernstein, apud Krupa e Bernstein 1999: 783).

Highbrow composers have also tried bridging the gap. The idea that an amalgamation of jazz with such tradition forms as the sonata or the symphony might result in an American style of concert music is too attractive to be ignored. American composers have repeatedly written jazz symphonies, jazz concertos, and jazz fugues. But they usually discard the idea after a few experiments, and they never succeed in using jazz as anything but a superficial ornamental embellishment, as they might, say, use a Balinese or Algerian tune for local color (...). Attempted mixtures of the two idioms invariably act like oil and water. Jazzed classics and symphonies with jazz themes have a tendency to ruffle tempers in both camps. Even the impartial critic is at a loss for any similar scale of standards in the two arts. Though many a jazz aesthete has tried to, you can't compare a Louis Armstrong solo to a Josef Szigeti sonata performance, or a Bessie Smith blues to an aria from *Rigoletto*. There isn't any common ground (Sargeant 1999: 766-767).

Ainda assim, ao longo do seu percurso o jazz foi sendo gradualmente acolhido por muitas instituições tradicionalmente associadas à música erudita e à cultura erudita europeia. Segue-se um elenco de alguns momentos marcantes neste processo:

- A estreia de *Rhapsody in Blue*, de George Gershwin, no Aeolian Hall em Nova Iorque, a 12 de Fevereiro de 1924, pelas mãos de Paul Whiteman, representa um pináculo do chamado «jazz sinfónico» (Harrison 1994: 1177).
- O Carnegie Hall, uma das salas de concerto mais renomadas de Nova Iorque, foi palco de vários episódios importantes neste processo, sobretudo na primeira metade do século XX, funcionando como símbolo para a apresentação do jazz ao público *highbrow* norte-americano e a «elevação» gradual deste domínio a *art music*. Em Maio de 1912, James Reese Europe dirigiu uma orquestra de 125 músicos negros num concerto de *ragtime*; em 1928, o pianista “Fats” Waller (1904-1943) interpretou música de James P. Johnson orquestrada pelo compositor negro William Grant Still, sob direcção de W.C. Handy; em 1938, apresentou-se o clarinetista e *bandleader* Benny Goodman com a sua orquestra¹²³; e em Março de 1948 teve lugar o primeiro de dois concertos pela icónica cantora Billie Holiday (Early 1998).
- A partir de 1987, o jazz passou a ter um lugar no Lincoln Center for the Performing Arts, em Nova Iorque, primeiro como série de concertos no Verão e em 1991 conquistando um lugar institucional. O jazz constitui hoje uma parte significativa da

¹²³ Este evento é particularmente marcante por duas razões: a) a música interpretada não se inscrevia no chamado «jazz sinfónico», mas sim no *swing* ou *hot jazz*; e b) a orquestra de Goodman era racialmente inclusiva, ou seja, compreendia músicos negros e brancos.

actividade do centro, compreendendo uma orquestra, digressões internacionais, edição fonográfica, actividade pedagógica, etc. É dirigido pelo trompetista Wynton Marsalis¹²⁴. Nas instalações do Lincoln Center funciona igualmente a Julliard School, cujo departamento de jazz (igualmente dirigido por Marsalis) tem renome mundial. A Julliard School foi fundada em 1905 (então com o nome Institute of Musical Art) por Frank Damrosch, neto do pianista e compositor Franz Liszt, e pretendia constituir um equivalente ao ensino de música nos conservatórios europeus¹²⁵.

- Sobretudo a partir de 1945 nos EUA e da década de 1980 na Europa, o jazz deu entrada na academia, tendo sido inaugurados sucessivos programas de *jazz studies*, quer de pendor performativo quer teórico. Hoje em dia, existem inúmeras escolas e universidades nos EUA que leccionam jazz. Para além dos exemplos já referidos, destacaria a Berklee College of Music (Boston), o Thelonious Monk Institute (Washington), a Manhattan School of Music (Nova Iorque), a New School (Nova Iorque) e os vários programas de *jazz studies* em universidades de ensino genérico como Rutgers (Nova Jersey) ou Columbia (Nova Iorque). Na Europa, a partir da última década do século XX, o ensino do jazz foi integrado em inúmeros conservatórios e escolas de música, constituindo geralmente um departamento paralelo ao do ensino da música erudita europeia¹²⁶.
- Como observámos anteriormente, o perfil do músico de jazz contemporâneo inclui frequentemente treino em conservatórios e academias especializadas no ensino/aprendizagem da música erudita, pelo que a integração dos dois domínios acontece frequentemente na maioria dos artistas em actividade.

Não obstante, uma análise profunda a este relacionamento entre os dois domínios sugere que jazz e música erudita têm descrito percursos paralelos e independentes (ainda que em crescente proximidade). Como vimos, o fascínio dos compositores da música erudita europeia pelo jazz no século XX parece ter constituído uma vaga efémera associada ao movimento modernista da época. Mesmo aquando do aparecimento da chamada música experimental, décadas mais tarde, o elemento improvisação foi encarado pelos compositores norte-americanos de forma

¹²⁴ Para mais informações sobre Jazz at Lincoln Center, consultar o website da instituição (Anónimo s.d.-ad).

¹²⁵ Para mais informações sobre a Julliard School, consultar o website da instituição (Anónimo s.d.-af).

¹²⁶ O tópico do ensino formal/informal do jazz será abordado em maior detalhe no capítulo 3.4.

significativamente distinta da perspectiva do jazz, não funcionando portanto como factor de aproximação entre os dois domínios. Na verdade, ainda hoje o jazz preserva características técnicas e princípios performativos e estilísticos que o afastam do universo erudito e desafiam a sua categorização enquanto *art music*:

- Ao longo da sua história, o jazz existiu sempre em espaços performativos diferenciados, frequentemente com condições e públicos distintos. A par dos grandes auditórios e salas de concerto, ainda hoje o jazz continua a ser praticado nos clubes e bares de pequenas dimensões, porventura preferidos até pelos *insiders* como os mais «autênticos» locais para a prática e o ensino/aprendizagem do jazz (sobre os clubes de jazz enquanto locais privilegiados para o ensino/aprendizagem do jazz, particularmente no contexto performativo da jam session, ver Berliner 1994: 36-59; Pinheiro 2008; 2012; 2013b):

(...) [N]ightclubs have the greatest potential for an intimate performer-audience relationship. Wynton Marsalis would “rather play in a great room with atmosphere than in Carnegie Hall. The shabbiest little room can be great”, he continues, “if the people, the vibes, the feeling, the love is there” (Berliner 1994: 452).

“There are a few really special clubs around the country which have a special feeling because of the tradition associated with them,” Keith Copeland explains, “like the Village Vanguard in New York. You know the history of the great players who have played there, and you know that the people who come there really come for the music and they understand it” (Berliner 1994: 457).

Clubes de renome como os nova-iorquinos Blue Note e Village Vanguard acolhem os maiores artistas internacionais e inclusivamente servem de palco para gravação de álbuns ao vivo. As condições de audiofilia e as conotações sociais e artísticas destes locais contrastam violentamente com os princípios habitualmente orientadores do domínio da música erudita.

- Mesmo no contexto da recepção do jazz nas instituições tradicionalmente dedicadas à música erudita, esta coexistência não é linear, e as diferenças estéticas, sociais e culturais frequentemente geram tensão entre noções clássicas de erudito e popular. É o caso em muitos conservatórios e instituições como o Lincoln Center:

At the same time Marsalis and the Center seem intent on configuring an aura of jazz as a decidedly less-than-cultivated tradition. JALC advertisements include such lines

as "when jazz is killin', notes explode," "when jazz is killin', stages burn," as well as language that frequently references machismo attitudes and sexual innuendo. This more vernacular notion of jazz within JALC's refined walls creates curious tensions between traditional understandings of "high" and "low" music cultures (Roth 2008: i).

- Ao contrário do universo da música erudita, no jazz o elemento oralidade/auralidade sempre foi (e ainda é) absolutamente central, encontrando-se no âmago da prática musical e da relação dos instrumentistas com o texto musical (ver capítulo 1.3.).
- No jazz, as funções do compositor e do intérprete estão geralmente acumuladas na mesma figura. Isto decorre não só do facto de muitos instrumentistas serem simultaneamente compositores do repertório que interpretam, mas também do facto de o instrumentista de jazz ser simultaneamente compositor, no sentido em que a composição funciona frequentemente como apenas premissa para a interpretação, pedindo-se ao intérprete que contribua com a sua visão pessoal para o seu arranjo e interpretação. Neste sentido, como vimos, o jazz distingue-se significativamente da música erudita, onde a partir do século XIX se emancipou a figura do criador-compositor, por oposição ao intérprete¹²⁷. Este processo está relacionado directamente com o surgimento dos conceitos de «obra» e «cânone»:

The work-concept that was first articulated around 1800 with respect to instrumental music was ultimately extended to most categories of sacred and secular music, including opera and oratorio. The formation of operatic and concert repertoires (...) created an intricate background against which new works were composed and evaluated. The polarity between interpretation of classics and creation of original works gradually reduced the available space for recomposition as a creative endeavour, the primary exceptions being composers' revisions or arrangements of their own works (Blum 2001: 197).

Concluimos, portanto, que a noção de jazz enquanto apenas música erudita não é linear. No entanto, a ideia de jazz enquanto música popular é igualmente problemática. Se não, vejamos. Simon Frith (2007) enumera os cinco critérios para a definição de música popular:

- Música feita comercialmente dentro de um determinado enquadramento legal e comercial;

¹²⁷ Sobre a relação destes dois domínios musicais com o «modelo» referencial para a performance, ver capítulo 1.3.

- Música feita com recurso a tecnologia em constante mudança, particularmente no que diz respeito ao registo e armazenamento do som;
- Música em que a mediação desempenha um papel central ligado aos meios de comunicação de massas surgidos no século XX;
- Música feita primeiramente com o objectivo de gerar prazer, com ênfase especial para os prazeres sociais e corporais da dança e do entretenimento;
- Música formalmente híbrida, combinando elementos musicais que atravessam fronteiras sociais, culturais e geográficas.

Segundo Frith, o jazz preenche todos estes critérios. Aliás, mais do que isso, o autor considera que o próprio jazz definiu a *popular music*: “[i]n historical terms, it seems clear not just that jazz was popular music but that it defined it, gave the term ‘popular music’ its original energy and shape. In conceptual terms, jazz meets the criteria for the definition of popular music (...)” (Frith 2007: 8). Frith recorda ainda que, para o bem e para o mal, o jazz sempre foi considerado “low music” (Frith 2007: 7) por oposição à cultura erudita europeia, o que sem dúvida fortalece a tese do jazz enquanto música popular. Contudo, por outro lado, os discursos sobre jazz produzidos na academia e fora dela revelam um paradoxo aparente: se fora do domínio académico o jazz é tratado vulgarmente como uma categoria da música popular, no discurso académico as duas áreas (jazz e música popular) mantêm uma distância considerável:

In the academy ‘jazz studies’ and ‘popular music studies’ have evolved as different and rarely overlapping research and teaching areas. (...) A survey of popular music scholarship (...) reveals the marginality of jazz as a popular music topic and jazz studies as a popular music methodology. (...) [T]he separation of jazz and popular music studies is an indisputable fact of academic life, and the reasons for this are an interesting topic for the sociology of knowledge (Frith 2007: 9-10).

Este distanciamento entre os dois campos de estudo sugere uma realidade mais complexa. Na verdade, podemos facilmente encontrar vários exemplos históricos que contrariam a tese do jazz como música popular:

- Como sublinha o crítico norte-americano Gary Giddins (Giddins, apud Burns 2001c), mesmo no auge da sua popularidade o jazz sempre foi um produto cultural consumido por um público relativamente reduzido.

- Em meados dos anos 1920, deu-se a inauguração do chamado «jazz sinfónico» pela mão de Paul Whiteman e outros músicos, constituindo uma aproximação entre os domínios do jazz e da *high art* associada à música erudita. Esta aproximação coincide com um período que, segundo a narrativa tradicional acima referida, é caracterizado pela transição do jazz de *folk music* para *popular music*.
- Duke Ellington, um dos mais icónicos músicos da era do *swing*, é frequentemente reconhecido por trazer ao jazz um refinamento e uma sofisticação que o aproximaram da erudição. Contudo, esta aproximação não parece ter fragilizado a popularidade da sua música:

(...) [T]he birth of the Swing Era came at a time when Ellington was increasingly distancing himself from the mass market demands of the music industry. At a point when jazz was becoming America's popular music, Ellington appeared singularly intent on transforming it into a serious art form. (...) The amazing thing about Duke's music during the heyday of the big bands was that, whatever conflicts there may have been between the demands of commerce and the higher aspirations of his muse, they forced few compromises in his music. Nowhere was Ellington's genius more evident than in this ability (...) to achieve simultaneously the highest rung of artistic achievement and remain a celebrated mass market entertainer (Gioia 1998: 182).

A par do binómio erudito/popular, poderíamos enunciar outros aparentados, como erudito/tradicional ou tradicional/popular. Neste contexto, a classificação do jazz como música (exclusivamente) tradicional (*folk music*) também merece contestação:

- Como observámos anteriormente, na Nova Orleães da viragem do século XX (período geralmente apontado para a definição inicial do domínio musical do jazz) a presença da música erudita era considerável. Neste contexto, a cultura erudita europeia funcionou como ingrediente para a formação inicial do jazz, a par da cultura tradicional africana e de outros elementos.
- David Ake recorda que, no contexto da Nova Orleães acima descrita, os músicos do jazz inicial não personificavam necessariamente o estereótipo do músico *folk* representante da expressão de um povo:

Contrary, then, to popular accounts, early jazz players were not simply “folk musicians” unconsciously expressing the realities of “black life in the South”. These individuals were not merely playing the music of “their people”, because in flux at this time was the very notion of who in fact was one's “people”, an evolution accelerated by the

oftentimes painful confluence of differing attitudes and ideals regarding racial and musical identities (Ake 2002: 39).

- Ao longo de todo o século XX e XXI continuou a existir jazz praticado com uma função social, desde a música tradicionalmente tocada em casamentos e funerais em Nova Orleães até ao jazz praticado em eventos sociais por todo o mundo, como festas, restaurantes, casamentos, etc.
- De acordo com Bruno Nettl, a música tradicional conjuga geralmente duas características: transmissão aural e anonimidade autoral: “In the long history of folk music research, there is a close relationship between the definition of folklore as aurally transmitted and of folk song as anonymously composed” (Nettl 2005: 293). Se a transmissão aural é efectivamente um elemento central no jazz, já a forma como a autoria é perspectivada é significativamente distinta. Como veremos mais atentamente, o domínio do jazz atribui grande valor à individualidade (ver capítulo 4.5.), pelo que assoma neste domínio a autoria individual.
- Em 1946, Sargeant lembrava que, embora fosse possível perspectivar o jazz como música tradicional, esse termo não era de todo adequado à sua compreensão, em particular se tivermos em conta as significações culturais e sociais que lhe estão associadas:

Jazz has often been innocently described as a “folk music”. And, considered purely as music, it is one. But its powers over the common man’s psyche are not even vaguely suggested by that term. No other folk music in the world’s history has ever induced among other people such curious psychopathic aberration as the desire to wear a zoot suit, smoke hashish, or jabber cryptic phrases of “jive” language. None, probably, has ever produced waves of mass hysteria among adolescents like those recently associated with the swing craze. Nor has any folk music ever before constituted the mainstay of half a dozen nationwide publishing, recording, broadcasting, and distributing industries (Sargeant 1999: 766).

Na verdade, Sargeant considera que a transição de *folk* para *popular music* é um processo que tem lugar no jazz repetidamente, de forma cíclica:

Every twenty years or so the American intelligentsia discovers the primitive music of the American Negro, gives some manifestation of it a new name (ragtime, jazz, hot jazz, swing) and begins hurling gauntlets and breaking lances in its defense. As a rule, the type of jazz that causes this flurry is soon absorbed into the main body of commonplace, commercial popular music and is imitated and repeated until the intelligentsia itself gets tired of it. The cycle is usually the same. (...) If this cycle proves anything, it is that folk music is still created by a “folk” – that is, by a humble,

uneducated group of peasant-like people who have been denied access to the benefits of modern civilization (Sargeant 1999: 770-771).

A presença do binómio erudito/popular no jazz não se esgota na complexa relação deste domínio com a chamada música erudita europeia e a popular. No centro desta bipolaridade encontra-se uma importante distinção cultural e social que teve origens ainda em finais do século XIX e orientou a política cultural dos EUA ao longo de todo o século XX:

DiMaggio and Levine see the key in the evolution of two distinct social worlds of art in the development of elite-supported high art organizations – symphony orchestras, opera companies, fine art museums, repertory theaters, and dance companies. The rise of these high art organizations also occurred in combination with the introduction of high art appreciation, scholarship, and training in universities and colleges. (...) The boundaries erected by this new elite art world set the general distinction in America between high art and popular art during the twentieth century. (...) At the same time that an exclusive social world of high art emerged in the United States, popular art in this country also went through important transformations. (...) [A] rapid expansion and diversity in commercial popular entertainment that continued until the Great Depression (Lopes 2002: 6-7).¹²⁸

Neste cenário bipolarizado, o jazz foi naturalmente agrupado com outras expressões vernaculares da época e catalogado como *popular art*, um domínio crescente:

Many in the social world of high art and other self-ordained defenders of American culture were not particularly please by this rapid growth in popular entertainment. Their ire only increased as popular entertainment distanced itself more and more from any relationship to the supposedly legitimate cultivated arts and relied more on such vernacular practices as ragtime and jazz (Lopes 2002: 7).

A história do jazz é, por isso, a história de uma demanda pela legitimação por parte de um conjunto de músicos, críticos, públicos, etc. que constituem um domínio musical vitimizado pela segregação e o desdém da mesma sociedade que o glorificou enquanto forma de arte nacional. De resto, a história do jazz é (como atesta este capítulo) uma história de paradoxos e contradições, de cisões e bipolaridades. Tanto na sua prática quanto no seu estatuto, o jazz sempre foi popular, erudito e tradicional em simultâneo (porventura em proporções variáveis

¹²⁸ Simon Frith recorda que a esta narrativa bipolarizada subjaz uma presunção importante acerca do valor da música que legitima esta hierarquização das culturas musicais. Essa presunção é a de que a música tem tanto mais valor quanto maior for a sua capacidade de transcender as forças sociais a que está sujeita: “[u]nderlying all the other distinctions critics continue to draw between ‘serious’ (European-derived) and ‘popular’ (African-derived) music is an assumption about the sources of musical value. Serious music, it seems, matters because it transcends social forces; popular music is aesthetically uninteresting because it is determined by them (because it is ‘functional’ or ‘utilitarian’) (Frith 1996: 118).

consoante os períodos, os estilos e os músicos tomados individualmente). Ou, para ser mais rigoroso, o jazz sempre foi uma outra coisa que não corresponde a nenhuma destas categorias pré-existente (sobre o conceito de “jazz art world” e o jazz enquanto expressão “in-between”, ver capítulo 3.7.).

3.2. Comercial/Artístico

Este binómio está frequentemente associado ao primeiro binómio apresentado: o erudito é tradicionalmente associado ao artístico, ao passo que o popular é mais facilmente comercializável e, por conseguinte, frequentemente concebido com vista a essa comercialização. Segundo Scott DeVeaux, a localização do jazz na confluência destas duas categorias aparece como uma espécie de paradoxo:

It is all the more remarkable for jazz – a music that has developed largely within the framework of modern mass market capitalism – to be construed within the inflexible dialectic of “commercial” versus “artistic”, with all virtue centered in the latter (Deveaux 1991: 530).

A citação de DeVeaux revela que, na área do jazz, todo o valor está depositado na integridade artística e não no valor comercial, ao contrário do que poderíamos ser levados a pensar tendo em conta o cenário capitalista em que cresceu. No entanto, a história do jazz é a história da permanente negociação entre estes dois pólos do binómio. Um exemplo maior desta realidade é o chamado *jazz-rock* ou *fusion*, já abordado anteriormente. Como observa Stuart Nicholson acerca da década de 1960, “this was the decade when jazz and rock got into bed and produced an illegitimate child called fusion” (Nicholson 2002b: 43). Neste período, a confrontação entre jazz e *rock* trazia à tona diferenças essenciais entre estes dois domínios no que diz respeito aos respectivos vocabulários e opções estéticas: “Clearly, any *rapprochement* with rock posed problems of authenticity in balancing the sounds associated with rock and jazz improvisation” (Nicholson 2002a: 220). De facto, não obstante a tradição jazzística de apropriação de outros domínios, a aproximação ao universo do *rock* constituiu um episódio particularmente conflituante:

This dialogue with other musical forms echoes the discourse between mass culture and modernist high culture since the mid-nineteenth century with modernism appropriating whatever elements it needed for experiment and articulation. Jazz, an exemplary expression of the modernist impulse in American culture, merely continued this practice; yet when jazz turned to rock music in the mid-1960s to

broaden its expressive base, it became the most controversial move in jazz history (Nicholson 2002b: 44).

Para além das questões estéticas, no centro deste conflito estão outras negociações que envolvem conceitos de integridade artística: o jazz era (é) visto pelos seus agentes como um domínio musical de enorme «autenticidade» e incorruptível às pressões do mercado e do valor material; talvez mais importante para a discussão em causa, o jazz é frequentemente visto como a expressão musical de uma minoria, enquanto que o *rock*, pelo contrário, está associado à cultura de massas e ao sucesso comercial¹²⁹. Este choque entre os dois domínios representou, assim, um episódio particularmente violento da história do jazz: “Pat Metheny has referred to fusion as “The “F” word” (Nicholson 2002a: 232).

Como já foi abordado, particularmente ilustrativo neste contexto é o posicionamento do trompetista Miles Davis na vanguarda deste movimento estilístico. A sua proeminência na afirmação do estilo *jazz-rock* granjeou-lhe um conjunto de severas reacções da crítica, alegadamente por estar a render-se aos apelos comerciais do *rock* e, consequentemente, a trair os princípios de «autenticidade» que sempre haviam norteado o domínio do jazz. De tal forma esta ideia de traição se tornou dolorosa e desapontante para a crítica e o público que surgiu uma narrativa alternativa, segundo a qual as motivações de Miles para se dedicar ao *jazz-rock* seriam de índole artística: Miles, o génio criativo vanguardista, encontrou nesta combinação estilística o caminho seguinte para a sua expressão artística. De resto, é possível que tenha sido esse o caso de vários músicos neste período:

Musicians such as [Larry] Coryell did not regard the prospect of combining jazz and rock as a commercial proposition, but as a way of moving the music in a new direction, as bebop and free jazz had done in the past (Nicholson 2002a: 221).

O próprio Miles Davis descreve desta forma esse seu período criativo:

It was on this recording date [January 1968] that Herbie [Hancock] first played the electric piano. I had been listening to Joe Zawinul playing it in Cannonball Adderley’s group and loved the way it sounded. (...) 1968 was full of all kinds of changes, but

¹²⁹ É importante assinalar que o ideal de «autenticidade» é também uma marca de outros domínios musicais, nomeadamente a chamada *world music* e o próprio *rock*. Neste aspecto, e no âmbito da música popular, o *rock* opõe-se à *pop*, domínio vulgarmente tido como mais artificial e comercialmente orientado: “Rock musicians perform live, create their own music and forge their own identities” (Cook 1998: 3). Numa oposição paralela, o *rock* contrasta igualmente com a música erudita: “Rock stands for youth, freedom, being true to yourself; in a word, authenticity. Classical music, by contrast, encodes maturity and, by extension, the demands of responsibility to family and to society” (Cook 1998: 3).

for me, the changes that were happening in my music were very exciting and the music that was happening everywhere was incredible. (...) The music I was really listening to in 1968 was James Brown, the great guitar player Jimi Hendrix, and a new group who had just come out with the hit record, “Dance to the Music”, Sly and the Family Stone, led by Sly Stewart, from San Francisco. (...) [Jimi Hendrix] had a natural ear for hearing music. So I’d play different shit for him, show him that way. Or I’d play him a record of mine or Trane’s and explain to him what we were doing. Then he started incorporating things I told him into his albums. It was great. He influenced me, and I influenced him, and that’s the way great music is always made. Everybody showing everybody else something and then moving on from there (Davis e Troupe 1990: 289 e ss.).

A descrição de Davis sugere que a orientação da sua música neste período decorreu de impulsos exclusivamente artísticos, pondo de parte a hipótese de haver motivações económicas por detrás da sua aproximação ao domínio do *rock*. Para o crítico Stanley Crouch, contudo, esta narrativa não corresponde à verdade:

Well, that’s bullshit. See, that’s all part of just the Miles Davis myth. Miles Davis was trying to make some money. Miles Davis was so great, to see him grovel before these commercial arenas by the end of his life was really very difficult. So people had to say: “Oh no no no, Miles didn’t sell out. He’s... he’s moving ahead” (Crouch, apud Lerner 2004).

Independentemente das versões a adoptar, a verdade é que o trabalho de Miles Davis neste período apontou mais uma vez a direcção seguinte para o jazz. A sua reputação de vanguardista, conquistada ao longo das décadas anteriores, durante as quais Miles tinha liderado (ou pelo menos estado presente) nas maiores viragens desta música, colocava-o agora numa posição de *trendsetter*, e a indústria do jazz olhava para ele para conhecer o futuro:

In the eyes of many, Davis sanctioned a move into rock-influenced music. Because of his reputation as a musical pathfinder, the portents seemed clear: jazz-rock represented the way ahead because Miles Davis said so, and subsequently it has not been unusual for jazz histories to credit him with creating jazz-rock (Nicholson 2002a: 224).

No entanto, esta questão do valor artístico e comercial é de difícil delimitação e resolução. DeVeaux observa isto mesmo ao referir-se à figura do trompetista Wynton Marsalis, verdadeiro porta-estandarte de um jazz «autêntico» e imune às corrupções do mercado e das inovações tecnológicas: “Wynton Marsalis may pride himself on his refusal to “sell out”, but that aura of artistic purity is an indisputable component of his commercial appeal” (Deveaux 1991: 530). Ao mesmo tempo, em diversos períodos da história a associação do jazz a domínios mais comercialmente orientados representou uma reconciliação com a cultura

popular e, por conseguinte, uma sintonização com o seu tempo. Foi o caso do *swing* da década de 1930 e também do *jazz-rock* das décadas de 1960 e 1970:

(...) [J]azz-rock realigned jazz alongside popular culture, a position it has historically strayed from at its peril. It seems as soon begins to desert its vernacular roots it is in danger of failing to interact with the social and musical environment that gives it its relevance to a time and place in history (Nicholson 2002b: 48).

Concluimos, assim, que no domínio do jazz o maior valor é de facto atribuído à «autenticidade» artística (por oposição ao sucesso comercial), mas que esse ideal de «autenticidade» também é reconhecido pelo público em geral como traço fundamental deste domínio musical, e por isso pode ser também traduzido em aceitação comercial. Novamente, encontramos aqui um paralelismo com a música erudita, onde o valor é atribuído maioritariamente à proficiência técnica e interpretativa dos intérpretes e compositores, mas esse ideal de competência (frequentemente referido como «virtuosismo») tornou-se uma imagem de marca deste domínio musical, e portanto um bem comercializável. Da mesma forma que um consumidor não especializado poderá comprar um disco (ou um bilhete para um concerto) de um músico de jazz pela aura de «autenticidade» que este transporta, o mesmo poderá acontecer perante um instrumentista da música erudita, por oferecer garantias de competência técnica e interpretativa ao mais alto nível.

Simultaneamente, como vimos, a aproximação do jazz a domínios com maior sucesso comercial ao longo da história tem não só assegurado a sobrevivência do próprio domínio do jazz e dos seus agentes como tem apontado caminhos possíveis para o percurso vindouro desta música. Foi o caso do *swing* nas décadas de 1920, 30 e 40, do *cool* nas décadas de 1940 e 50, do *jazz-rock* nos anos 1960, e do *smooth* na década de 1980.

Como noutros aspectos, em relação ao binómio comercial/artístico o jazz encontra-se numa posição singular no sentido em que combina essa aura de «autenticidade» com uma reputação de grande proficiência técnica (embora em termos francamente distintos dos da música erudita). Esta condição leva-nos de volta ao binómio erudito/popular e à localização do jazz num espaço novo por si próprio criado ao longo da sua história.

3.3. Composição/Improvisação

Este tópico foi já tratado anteriormente, em particular a propósito da relação dos músicos de jazz com os «modelos» referenciais para a performance (Nettl 1974), da singular forma de improvisação praticada no jazz e do tipo de notação geralmente utilizado neste domínio (ver capítulo 1.3.). Na confluência destas questões encontra-se uma característica central no jazz, também já referido em diversas ocasiões: a proeminência da oralidade/auralidade. Na performance jazzística, a actividade auditiva desempenha porventura o papel principal. Não obstante a existência de «modelos» (mormente a performance em fonograma) e a utilização frequente de alguma forma de notação musical, o músico de jazz mantém tipicamente com o texto musical uma relação que é improvisatória na sua essência, ou seja, trata-se de uma postura elástica em relação ao texto e permanentemente reactiva em relação ao contexto, na qual a actividade auditiva é central. Esta abordagem tem também a função de assegurar a vitalidade e a localidade da performance. Jackson lembra que a actividade oral/aural (por oposição aos processos onde a notação é proeminente) permite aos músicos de jazz manter a vitalidade desta música e uma forte ligação com os contextos performativos:

By favouring oral/aural procedures, jazz musicians endeavour to keep their performing and recording vital and connected to the contexts in and out of which they make music rather than to those associated with textual analysis. Notated scores, sheet music and extant recordings of tunes are thus rarely, if ever, the final authority with regard to performance; instead, they are starting points (Jackson 2002: 90).

Assim, como vimos, no domínio do jazz não são adequadas as noções tradicionais de composição e improvisação como opostos, sendo preferível perspectivá-los como dois momentos num contínuo de criação musical.

3.4. Aprendizagem formal/informal¹³⁰

A temática do ensino e aprendizagem do jazz representa mais um complexo e multifacetado capítulo na história deste domínio, atestando o seu singular estatuto perante as várias relações dicotómicas com que se deparou. O modelo tradicional de aprendizagem do jazz compreende duas práticas centrais a que Paul Berliner chamou de “hangin’ out” e “jammin’” (ou seja,

¹³⁰ Este capítulo contém porções de texto previamente publicadas em (Figueiredo 2015b).

hanging out e *jamming*) (Berliner 1994: 36 e ss.). Estas práticas testemunham o papel da *jazz scene* enquanto contexto de aprendizagem informal do jazz¹³¹.

“Hanging out” não é mais que o contacto, em contexto informal, entre músicos ou estudantes de jazz. Não raramente, os estudantes organizam sessões de estudo informais, as quais podem ter um carácter mais ou menos organizado e ser ou não dedicadas ao estudo de competências específicas. Os músicos que se associam para estas sessões têm geralmente algum tipo de afinidade, mas os participantes podem incluir estudantes de diversos instrumentos, níveis de proficiência e orientações estilísticas (Berliner 1994: 37-38). Esse tipo de contacto estreito e informal pode acontecer igualmente entre músicos, ou entre estudantes e músicos consagrados na *jazz scene* local. O trombonista Curtis Fuller (1934-) recorda a sua experiência enquanto vizinho do mítico saxofonista John Coltrane em Nova Iorque:

Curtis Fuller views the same period [1961] as “the most beautiful in my life. I stayed at 101st Street, and Coltrane was at 103rd Street, and every day I could just take my horn and walk around there – stay over there all day. We’d have some tea and we’d sit and talk, and we’d laugh and put on records” (Berliner 1994: 39).

To jam, enquanto verbo na língua inglesa, significa participar numa *jam session*¹³², mas pode referir-se simplesmente ao acto de tocar em conjunto sem preparação prévia. A *jam session* constitui uma das mais importantes ferramentas formativas no modelo de aprendizagem tradicional do jazz. Ricardo Pinheiro afirma que, “apesar da institucionalização gradual do estudo do jazz nos EUA ao longo da segunda metade do século XX, as *jam sessions* continuaram a constituir um importante contexto de aprendizagem dos músicos de jazz em Nova Iorque” (Pinheiro 2012: 95). As *jam sessions* permitem ao aprendiz testar competências musicais que não poderá exercitar a solo: “O contacto entre músicos é determinante na sua aprendizagem, na medida em que potencia, através da performance, o desenvolvimento das capacidades improvisativas” (Pinheiro 2012: 82). Isto porque, em boa medida, o trabalho de preparação do instrumentista de jazz tem um carácter laboratorial: trata-se de rotinar individualmente procedimentos técnicos que mais tarde permitam veicular ideias musicais em contexto real de performance (Berliner 1994: 95-119, 170 e ss.). De resto, é convicção

¹³¹ Nas palavras de Berliner, “The Jazz Community as an Educational System” (1994: 36).

¹³² <http://www.merriam-webster.com/dictionary/jam>, acedido em 20/04/12 (para uma definição de *jam session*, ver Pinheiro 2008; 2012).

generalizada na *jazz scene* que a competência do músico de jazz se mede apenas por aquilo que consegue fazer em contexto de performance em público, e não pela sua prestação no conforto da sala de estudo: “Na perspectiva de Mitch Borden, actual gerente e ex-dono do Smalls, o desempenho dos músicos é relevante somente no contexto de uma performance ao vivo, e não em casa, no decurso do processo de estudo individual” (Pinheiro 2012: 85). Assim, no processo de aprendizagem do jazz assume enorme relevância e utilidade qualquer situação que permita ao aprendiz aplicar as competências trabalhadas e experimentar soluções musicais que requeiram o contributo de um ensemble mais completo. A *jam session* revela-se particularmente adequada à prossecução destes objectivos pela sua informalidade, pela simulação de uma situação de concerto real, e pela diversidade de contextos musicais e pessoais que proporciona.

Outra valência da *jam session* enquanto espaço de aprendizagem é o convívio musical e social com outros músicos¹³³. O contacto com músicos de gerações anteriores, por exemplo, permite transmitir princípios de competência (por exemplo, um conhecimento profundo do repertório) e até mesmo de ética profissional no relacionamento com outros agentes da *jazz scene*. Por outro lado, o contacto com músicos de gerações contemporâneas e/ou com grandes afinidades artísticas pode promover a construção de linguagens e projectos inovadores na *jazz scene*. Pinheiro refere o exemplo do clube de jazz Small’s, onde vários músicos (incluindo nomes cimeiros como Kurt Rosenwinkel, Mark Turner, Ben Street, Chris Cheek e Jeff Ballard, entre vários outros) conviveram assiduamente a partir de meados da década de 1990, definindo a sonoridade reconhecível e inovadora de toda uma geração.

A situação de *jam session* tem ainda outra função de enorme relevo no contexto da aprendizagem informal do jazz: a de regular as práticas jazzísticas na *jazz scene*. Enquanto situação performativa, a *jam session* está codificada ao nível dos princípios performativos, mas também dos critérios valorativos associados à apreciação deste domínio musical. Enformada pela já referida *blues aesthetic*, a *jazz scene* avalia a prestação dos participantes na *jam session* de acordo com determinadas expectativas a respeito de vários aspectos como: competência musical, conhecimento e respeito pela tradição e pelas hierarquias vigentes, etc. Este conjunto

¹³³ Neste sentido, a *jam session* congrega na mesma ocasião as práticas de *jamming* e *hanging out*, descritas por Berliner.

de critérios avaliativos permite uniformizar as performances em contexto de *jam session* e, por conseguinte, regular a prática na *jazz scene*.

A aprendizagem informal do jazz pode inclusivamente assumir a forma de performance profissional, actividade que os próprios músicos encaram também como experiência formativa. No seu discurso, são frequentemente utilizadas analogias com a aprendizagem formal como forma de sublinhar o carácter formativo de determinadas experiências performativas de carácter profissional (em particular aquelas que envolvem a participação de músicos de reconhecido valor):

Performing with renowned bands, newcomers hone their skills and expand their initial store of information about jazz. Generations of jazz musicians have described their training in bands by using metaphors of formal education. Just as Zutty Singleton likened his early engagements in New Orleans riverboat bands to conservatory, for Lonnie Hillyer, “working with Charles Mingus on and off for those twelve years was like school.” George Duvivier describes Coleman Hawkins’s band as “the University”, and Red Rodney compares his experience in Charlie Parker’s band to being in graduate school (Berliner 1994: 49-50).

A aprendizagem informal, por via das várias formas de contacto entre músicos na *jazz scene*, ocupou durante boa parte da história do jazz o lugar primordial que é ocupado pelo ensino formal noutros domínios, em particular na música erudita europeia. No entanto, ao longo do século XX o jazz conheceu um processo de crescente academização e integração nas instituições de ensino formal:

Today, jazz education is an integral part of American music education -- but that was not always the case. During the 1930s - 1950s, jazz often came under attack in music education texts and journals because it was thought to have a degenerative effect on school music. Indeed, a majority of music educators in the United States felt it was inappropriate to include jazz in their music curricula. In fact, many teachers of "serious" (classical) music went so far as to ban jazz from being played in practice rooms at their colleges, universities, and conservatories. However, attitudes began to change in the 1960s and 1970s and jazz was gradually accepted by the music education community at large (Anónimo).

Smither corrobora, recordando que a atenção generalizada da academia norte-americana pelo jazz e pela música popular não é anterior a meados do século XX:

Before 1945 colleges and universities paid little attention to art music in the USA, and virtually none to American psalmody, folk tunes, African American music, jazz and popular entertainment music. From the 1960s, however, these genres became increasingly important to scholars teaching at both the graduate and undergraduate

levels. (...) Jazz entered the curricula of North American colleges and universities as an area of applied study. In 1947 North Texas State Teacher's college (now the University of North Texas) at Denton became the first institution in the USA to offer a programme in jazz performance; Indiana University followed shortly thereafter. Virtually every college and university that teaches applied music now has at least one jazz band, and courses in jazz improvisation are offered at many institutions. This trend, coupled with the increased interest in ethnomusicology and American studies, led to the introduction of undergraduate and graduate courses in jazz history, and to the writing of dissertations on jazz (viewed today as a 'classical' music). The Institute of Jazz Studies at Rutgers University is among several important centres fostering the study of jazz. Since the 1970s the study of the music of African Americans has become increasingly prominent (Smither 2001: 145).

A fase de florescimento referida por Smither tem alguns antecedentes importantes na história do jazz na academia. A partir da década de 1930, o ensino do jazz sofreu algumas transformações, passando a incluir figuras como professores do conservatório que tocavam igualmente jazz e que desenvolviam actividade pedagógica, particularmente nas grandes cidades de Nova Iorque, Los Angeles ou Boston¹³⁴. É igualmente neste período que surgem os primeiros métodos de aprendizagem do jazz, em formato de livro (Anónimo).

Segue-se uma enumeração de alguns momentos centrais neste processo de academização do jazz: em 1945 foi fundada a Schillinger House (hoje Berklee College of Music), a primeira escola dedicada especificamente ao estudo do jazz. Em 1947, a University of North Texas tornou-se na primeira universidade no mundo a conferir um grau académico em *jazz studies*. Em 1965 teve início o curso de jazz da Leeds College of Music, Reino Unido (o primeiro programa deste género na Europa de que temos conhecimento). Em 1986, Darius Brubeck fundou o primeiro programa universitário de jazz em África, na University of KwaZulu-Natal em Durban, África do Sul. A partir da década de 1980 houve uma progressão exponencial de abertura de escolas secundárias e de cursos universitários em jazz, tanto nos EUA como na Europa, e essa tendência começa agora a expandir-se para a Ásia e a América do Sul. Ao longo das últimas décadas do século XX, inúmeros conservatórios na Europa acolheram currículos paralelos dedicados ao jazz. Alguns exemplos incluem instituições como o Conservatório de Amesterdão, vários conservatórios na cidade de Paris e a Academia Sibelius (Helsínquia), entre

¹³⁴ Estas figuras desempenharam um papel importante na codificação inicial do domínio do jazz.

muitos outros. A partir da segunda década do século XXI, a presença do jazz em escolas públicas na Europa é uma realidade bastante comum.¹³⁵

Kenneth Prouty (2005) contesta a habitual narrativa que povoa o estudo do ensino do jazz (a que chama “institutional narrative” – Prouty 2005: 80), segundo a qual a história é traçada apenas em função das instituições de peso que foram sucessivamente acolhendo o jazz, descrevendo um processo faseado de crescente legitimação institucional. Neste sentido, por exemplo, a fase inicial da pedagogia jazzística (até à década de 1940) é frequentemente encarada como a “pré-história” do ensino do jazz, avultando as figuras dispersas e a aprendizagem não institucionalizada. No entanto, como refere o autor, mesmo durante esse período houve várias figuras de vulto cujo percurso compreendia instrução formal na música:

(...) [I]n its “pre-historic” period jazz education is squarely positioned as part of the oral tradition. (...) [T]he attribution of jazz to a purely oral tradition itself is problematic. Many early musicians were musically literate, particularly those who were involved with publishing and composition. (For example, many authors cite W.C. Handy and James Reese Europe, both of whom were certainly literate in musical terms) (Prouty 2005: 82-83).

Por outro lado, ainda hoje a aprendizagem informal é uma estratégia comum no percurso formativo dos estudantes de jazz, e existe paralelamente à aprendizagem formal. Mesmo quando integrados em estruturas formais de ensino (conservatórios, academias, universidades), os músicos complementam frequentemente a sua formação com a participação em *jam sessions*, sessões com colegas, exploração de bibliografia e discografia adicionais, aulas privadas com músicos da sua preferência, etc. Podemos dizer que ambos os modelos de ensino/aprendizagem oferecem aos estudantes possibilidades formativas distintas, complementando-se pela sua diferença. Na verdade, de tal forma estes dois modelos representam perspectivas díspares que a própria presença do jazz nas instituições de ensino formal é não raramente conflituosa, colocando frente a frente inúmeras questões que envolvem princípios performativos, espaços e públicos contrastantes. A integração, nessas instituições, de uma área eminentemente performativa e classicamente associada a um modelo informal de ensino/aprendizagem carrega consigo necessariamente alguns problemas que apenas poderão ser solucionados através de uma política educativa verdadeiramente pluralista

¹³⁵ Para mais informações, consultar os websites das instituições (Anónimo s.d.-j; e; f; d; y; l; s.d.-ae; s.d.-o; s.d.-ap; b; s.d.-s; s.d.-ak; q; s.d.-q; r).

e discriminatória. O ensino/aprendizagem do jazz tem, por isso, vivido crescentemente neste espaço de confluência (e, não raramente, também de conflito) entre dois universos díspares, o da aprendizagem informal e o da academia¹³⁶.

[The] concern for jazz performance programs developed through a colliding of experiences in what I increasingly can exemplify two disparate value systems related to jazz performance: that encompassed within professional practice and that encompassed within academia (Keith Javors, apud Prouty 2005: 79).

Não obstante a crítica de Prouty a uma narrativa essencialmente institucionalista, é importante observar que o percurso de academização do jazz descreve uma curva paralela à da sua legitimação. Por outras palavras, a introdução do jazz nas instituições dedicadas ao ensino da música erudita tem reflectido (e alimentado) a sua crescente conquista de legitimidade. Particularmente, a presença institucional do jazz ajudou a transformar a percepção que os públicos têm deste domínio musical:

Over the past thirty years, college music department have emerged as among the most powerful forces shaping understandings of jazz in this country. The profusion of jazz history classes, performance ensembles, improvisation courses, and visiting-artist series presented under the auspices of America's most esteemed educational institutions has unquestionably and drastically altered public perceptions of the genre (Ake 2002: 112).

Portanto, nos processos de ensino/aprendizagem do jazz têm sido utilizados tanto os contextos formais como os informais. Se numa fase inicial a transmissão de conhecimento se realizou exclusivamente em contextos informais, a crescente academização do jazz a partir da segunda metade do século XX alterou substancialmente esta realidade. Contudo, como vimos, o jazz não prescindiu desses processos informais de ensino/aprendizagem, pelo que ainda hoje este domínio recorre a ambos de forma complementar.

3.5. Tradição/Inovação

Indeed, if there is anything really stable in the musics of the world, it is the constant existence of change (Nettl 2005: 275).

¹³⁶ Neste contexto, a academia representa, por um lado, as outras áreas performativas (nomeadamente a música erudita europeia) e por outro também o estudo não-performativo do jazz.

The real tradition of jazz is innovation (Kenny Werner, apud Anónimo s.d.-aj).

Segundo Bruno Nettl (Nettl 2005), a procura de práticas perenes (ímmunes, portanto, à mudança) nas culturas musicais do mundo constitui uma tarefa inútil, uma vez que todas as práticas estão sujeitas a alterações que sucedem no tempo, de forma mais ou menos rápida e por acção de inúmeros factores de ordem interna ou externa. O único traço que parece ser perene (e transversal a todas as culturas) é o da própria mudança: “Any musical system is likely to contain, or require, a certain amount of change as part of its essential character” (Nettl 2005: 278). Tal como propôs Curt Sachs, frequentemente a mudança representa nas sociedades a tendência de reagir ao passado e a necessidade de alterar o curso das práticas desenvolvidas:

(...) Sachs (1946) proposed that change is frequently a function of the tendency of societies to react against the past, that people are driven, after a given amount of time, to reverse the direction of what they have been doing, creating something contrastive (Nettl 2005: 288).

Nettl recorda que a oralidade/auralidade na música tem sido apontado como um dos factores propiciadores de mudança na cultura musical. As músicas em que a notação musical não tem um papel proeminente estão, pela ausência de «modelos» referenciais cristalizados, mais orientadas para a mudança em performances sucessivas:

[Most] students of folk music have been more interested in what might be called the unreliability of aural tradition, seeing it as a force for change. In studying the way in which a piece develops variants, they have marveled not at the consistency of tradition but at the differences and, in fact, suspected the presence of written versions when confronted with standardization (Nettl 2005: 293).¹³⁷

Outro dos factores directamente envolvidos no processo de mudança é a tecnologia. Segundo o autor, a rapidez a que ocorrem as alterações em determinado cenário cultural é directamente proporcional à presença da tecnologia nesse cenário:

¹³⁷ O argumento da oralidade/auralidade como força de mudança apresenta alguns problemas, como o próprio Nettl reconhece: “[o]ral/aural tradition operates as a constraining, limiting, directing force much more than the written” (Nettl 2005: 293). De resto, a música tradicional, reconhecidamente de transmissão oral/aural, constitui um dos domínios onde se regista menor mudança no tempo. Para além disto, a oralidade/auralidade pode assumir diferentes formas: “Learning aurally from a series of live performances is different from the repeated hearing of a recording” (Nettl 2005: 293).

Musical change is (was) absent or exceedingly slow in societies with a minimum of technology. (...) It has been widely assumed, in many cases probably correctly, that the technologically simplest tribal and folk cultures experience little musical change (Nettl 2005: 280).

O jazz é sem dúvida testemunho desta teoria. Enquanto forma de arte surgida no dealbar do século XX, foi fortemente moldada pelas sucessivas inovações tecnológicas que se sucederam a um ritmo sem precedentes (ver citação de Nicholson 2005: 132 no capítulo 2.3.). De resto, Nettl sublinha o carácter excepcional do século XX no sentido em que se operaram alterações significativas e a uma velocidade muito superior à que se testemunhara em períodos anteriores:

“[T]he cultivated and popular musics of Western culture have changed in the twentieth century in many ways: (1) The “musical language” itself has changed; (...) (2) New technology of all sorts (...) and new ways of recording and transmitting music have been introduced. (3) Types of sounds (...) have been introduced and accepted into the musical system. (4) Social contexts, audiences, and groups of participants have changed greatly (...). Music historians (...) have ascribed a special character to the twentieth century in Western and indeed in world culture” (Nettl 2005: 281).

Como tivemos oportunidade de observar, ao longo do século XX as possibilidades expressivas do domínio do jazz foram gradualmente alargadas pelas inovações tecnológicas, em particular aquelas que introduziram alterações significativas ao nível da instrumentação e das técnicas de registo discográfico. Estas últimas, particularmente, não só proporcionaram sucessivamente maior acesso à música como promoveram uma reconfiguração da relação dos músicos (e outros agentes da *jazz scene*) com o passado. Brubeck recorda que as inovações ao nível da indústria discográfica desempenharam um importante papel no processo de canonização do jazz a partir da década de 1950:

In the late 1950s, as compilations of archival jazz and folk recordings became available, the relatively new medium of long-playing records made it possible to hear jazz history without being an expert collector. Anthologies compiled from early commercial releases of jazz, blues and ‘field recordings’ of African-American music in the Deep South posited and fixed (in time) musical traditions that became canonized as the roots of jazz (Brubeck 2002: 178-179).

As últimas décadas do século XX oferecem um exemplo flagrante da função transfiguradora da tecnologia. À medida que o século se aproximava do final, a era da informação forçou uma dramática alteração na relação dos músicos de jazz com a tradição, à semelhança do que havia acontecido em outros momentos anteriores (ver capítulo 2.3.). Neste processo, como explica Shipton, a tecnologia desempenhou um papel central:

What supplanted the continuous tradition is (...) the virtual availability, in recorded form, of the entire recorded history of the music. (...) with the burgeoning reissue industry, the second wave of reissues engendered by the arrival of the compact disc, and the more recent impact of the MP3 player, today's would-be jazz musician is confronted by a bewildering array of material. (...) It is therefore possible for a musician to embark on a career at the beginning of the twenty-first century and choose to assimilate elements from almost any style in the history of jazz as a starting point. Furthermore, the burgeoning number of educational institutions around the world that teach jazz will help such a musician develop several of those styles (...) (Shipton 2007: 714-715).

A tecnologia, portanto, não só constitui um factor decisivo na produção musical do seu tempo como promove reinterpretações do passado, reconfigurando noções de tradição, cânone e história.

Por outro lado, é possível que este processo de crescente presença da tecnologia ao longo do século XX tenha, com o tempo, produzido uma consequência em certa medida contrária no domínio do jazz, a saber, a cristalização de práticas musicais e uma crescente reverência do passado. A década de 1980 marca o início de mais um movimento de carácter revivalista, muito embora com contornos substancialmente distintos de outros movimentos análogos no passado:

If jazz in the 1980s shows a predominant trait, it is this general interest in older styles. Once the energy had gone out of the old conflicts between the generations, younger players began to regard swing, dixieland, and bop simply as elements in a common past. Many of them have chosen to perform in one or more of these idioms, as it suits them personally (...). There have been revivalist movements before (...). But the 1980s have seen a somewhat different type of revival, in that young players have chosen, individually, to express themselves in one or another of the older styles (Collier 1994b: 606).

No decurso de uma masterclass (Anónimo s.d.-aj), o pianista de jazz norte-americano Kenny Werner sinaliza desta forma o problema da relação do jazz com a tradição na era do pós-modernismo:

[Jazz] is so respectful of the institution of jazz that it doesn't have any, or little, of the danger that jazz used to have. I like to say (...) that I got into jazz in 1969 and 70 because everybody that played it was so outside the box of society, they were so interesting. And now, I feel like jazz *is* the box. (...) We have such respect for the original creators of it [jazz] that we don't feel that we possess that same seed of creativity (Anónimo s.d.-aj).

A recrudescente proeminência da tradição no jazz em décadas recentes parece dever-se, portanto, a dois factores essenciais: i) as sucessivas inovações tecnológicas, que permitem hoje um acesso facilitado a quase toda a história do jazz em fonograma e notação musical, promovendo o estudo e disseminação de estilos musicais anteriores; e ii) a institucionalização do jazz, por via da sua academização (já sugerida por Shipton no final da citação anterior) e da procura de legitimidade e subsistência financeira pelos seus próprios agentes. A respeito deste último factor, como o próprio Werner afirma, muito embora constitua um passo significativo para a legitimação do jazz e para a creditação dos seus principais agentes, a categorização do jazz como “authentic American art form” representa a institucionalização do jazz e a consequente fixação de cânones e práticas que assegurem a conservação de uma tradição¹³⁸. Essa canonização é também um requerimento da academização da música, a qual precisa de ser sistematizada para ser transmitida num contexto formal de ensino/aprendizagem.

Não é surpreendente que este processo se tenha feito sentir mais intensamente nos EUA do que noutros locais do mundo. A luta pela legitimação do jazz enquanto forma de arte é uma batalha particularmente difícil nos EUA, onde o jazz carrega, como observámos, conotações complexas, e está, mais do que em qualquer outro local, no centro de várias negociações de índole social e cultural. Se por um lado a conjuntura do jazz nos EUA é propícia a uma forte manutenção da tradição¹³⁹, é igualmente possível que o distanciamento desse epicentro jazzístico funcione activamente na promoção de mudança. Por outras palavras, é possível que o distanciamento da Europa em relação à *jazz scene* norte-americana seja em boa medida responsável pela proeminência do elemento inovação em detrimento da tradição (este argumento constitui, no fundo, uma referência à teoria do difusionismo). Sara Cohen, num artigo dedicado à hipótese de uma sonoridade particularmente característica da cidade britânica de Liverpool, afirma o seguinte:

Some in Liverpool insist that bands on the fringes tend to be more adventurous and creative than those in the city centre. Some of them believe that their distance from

¹³⁸ Num comentário humorístico, Werner afirma: “Thelonious Monk could never win the Thelonious Monk Competition. No question about it. He sounds too much like Thelonious Monk” (Anónimo s.d.-aj). Thelonious Monk Competition é um concurso de enorme importância para músicos de jazz, organizado anualmente desde 1987 pelo Thelonious Monk Institute (Anónimo s.d.-n).

¹³⁹ Johnson (Johnson 2002b: 34) sustenta que as alterações no jazz ocorrem mais facilmente em locais periféricos do que nos EUA ou na Europa, onde a diferença pode ser equiparada à inautenticidade. Eu diria que esse princípio é válido para a disseminação do jazz na Europa, ou seja, acredito que as alterações ocorram com maior facilidade na Europa do que nos EUA, pela mesma razão.

the city gives them a better chance of creating a different, more original sound. Innovation tends to come from outside city centres (Cohen 1997: 125).

O autor inglês Stuart Nicholson tem falado substancialmente sobre o problema da tradição no jazz, em particular no jazz produzido nos EUA. Tem-se manifestado de forma acérrima contra as tendências tradicionalistas subscritas pelo eixo Marsalis-Crouch-Murray (Nicholson 2005: em especial 23-51; Roth 2008) e tem defendido, de forma igualmente aguerrida, que a inovação no jazz no século XXI está a ser praticada na Europa e não nos EUA (Nicholson 2001; 2005):

With American jazz's preoccupation with its past has come a failure to acknowledge that the music is now so broad and diverse it has finally outgrown its country of birth, and that its stewardship is now no longer an exclusive American preserve. (...) In Europe, there is a widespread belief that American jazz in the tradition of the great African American pioneers has now reached creative exhaustion. Many European jazz musicians have become disenchanted, even bored, with the sounds they hear from across the Atlantic (Nicholson 2002b: 49).

A opinião de Nicholson, todavia, não é consensual, como não é também a de Werner. Na realidade, vários autores contestam até a própria ideia da necessidade de inovação no contexto da criação artística. Watrous, por exemplo, propõe que a obsessão pelo «novo» não é mais do que o resultado da pressão permanentemente exercida ao longo de anos pelo sistema capitalista em que vivemos:

[T]he dopey idea that newness is somehow inherently good is the result of years of cultural pressure from commodity capitalism. It's an idea antithetical to individuality; that is, if one is castigated for liking last year's model it is because commercial pop culture wants turnover; critics that subscribe to that way of thinking, and they are legion, are saps (Peter Watrous, apud Nicholson 2002b: 60).

A opinião de Watrous tem de facto validade na análise da relação do jazz com a sua tradição. Muito embora a inovação e a apropriação de outros domínios se encontrem efectivamente no centro da definição do jazz, é igualmente verdade que a história do domínio musical do jazz revela uma constante renegociação com uma tradição jazzística. Como observámos, a história do jazz construiu para si mesma um cânone performativo: existe um repertório que se pressupõe ser do conhecimento de todos os músicos e igualmente um conjunto de orientações estilísticas e práticas musicais propostas no passado e subscritas por conjuntos (distintos mas relacionados) de «personagens de autoridade» (Shils 1992), que em princípio são do conhecimento de todos os músicos e, até certo ponto, de todos os críticos, produtores, etc. (ver Berliner 1994: 122 e ss.). Ratliff lembra que a história do jazz é feita tanto das inovações

propostas por sucessivas figuras com elevado pendor individualista quanto pelo permanente refinamento da tradição:

The problem with the “you’re not playing anything *new!*” argument is that it’s only half right. Yes, jazz has depended on lots of very individual voices to evolve it. But – in case we haven’t noticed – it also has a delicious side to it that is about refinement of tradition (Ben Ratliff, apud Nicholson 2002b: 54).

Parece efectivamente que ambos os elementos, tradição e inovação, sempre coabitaram, e coabitam ainda hoje, o domínio do jazz. Se o jazz contemporâneo apresenta uma renovada centralidade da tradição, como observámos ele é simultaneamente protagonizado por uma multiplicidade de propostas de uma abrangência sem precedentes.

Neste contexto, torna-se importante compreender os mecanismos e as motivações para a recuperação da tradição num domínio musical tão profundamente marcado pela ideia de criação e inventividade constantes. Os vários argumentos defensores da importância da manutenção de uma tradição jazzística (desde os *moldy figs*¹⁴⁰ até às afirmações de Ratliff ou mesmo Wynton Marsalis) constituem frequentemente aquilo a que Hobsbawm chamou de “invented tradition” (1983), ou seja, a criação deliberada de laços com situações anteriores motivada pelo aparecimento de novas realidades com as quais é necessário lidar:

‘Invented tradition’ is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historic past. (...) However, insofar as there is such reference to a historic past, the peculiarity of ‘invented’ traditions is that the continuity with it is largely factitious. In short, they are responses to novel situations which take the form of reference to old situations, or which establish their own past by quasi-obligatory repetition. It is the contrast between the constant change and innovation of the modern world and the attempt to structure at least some parts of social life within it as unchanging and invariant, that makes the ‘invention of tradition’ so interesting (...) (Hobsbawm 1983: 1-2).

Neste caso, portanto, a defesa de princípios (performativos, estilísticos, sociais) cronologicamente anteriores surge como reacção a um conjunto de novos princípios propostos por outrem e que ameaçam uma determinada ordem.

¹⁴⁰ Para uma definição de “moldy figs”, ver nota de rodapé 121.

Na discussão sobre a existência de uma tradição do jazz e a sua proeminência na produção artística, uma questão relevante parece ser o carácter polémico da definição dessa mesma tradição. Ou seja, a que propostas, práticas e figuras do passado é que reconhecemos antiguidade, legitimidade e valor artístico enquanto «jazz»? Quais motivam a nossa reverência e enquadram a produção de novas propostas? Como parece claro, diferentes músicos terão perspectivas distintas quanto ao que constitui essa tradição, incluindo os seus princípios performativos e as figuras e gravações discográficas de referência: “Of course, even among members of the same generation, students form different views of their tradition” (Berliner 1994: 122). Mais uma vez encontramos-nos perante o dilema da definição de «jazz»: cada músico (ou crítico, produtor, público, etc.) incluirá na sua noção de tradição aquilo que ele próprio considera ser «jazz» e deixará de fora desse corpo canónico aquilo que considera estar para além dessa definição: “Each jazz musician, critic, and listener tells a slightly different story of the music’s past and present, emphasizing this participant, ignoring another” (Ake 2002: 5). Mesmo reconhecendo a existência de uma tradição, necessariamente multifacetada nas suas orientações estilísticas, cada indivíduo manterá com ela uma relação distinta. No espectro das relações que os músicos estabelecem com a tradição do jazz, as variantes são inúmeras e podem estender-se desde a perspectiva tradicionalista de W. Marsalis até à de Kenny Werner (para quem a verdadeira tradição do jazz é a própria inovação), e mais além.

O binómio tradição/inovação teve um momento de particular visibilidade na história do jazz, a propósito do chamado *free jazz*. Na verdade, o advento do *free jazz* constitui um dos episódios mais dramáticos no percurso estilístico do jazz ao longo do século XX. O seu carácter drástico e combativo, carregado de conotações sociais, impôs um novo estado de coisas a partir da chegada de Ornette Coleman à *jazz scene* nova-iorquina em 1959¹⁴¹ (Litweiler 1984: 40 e ss.; Collier 1994b: 600; Pressing 2002: 209). A proposta do *free jazz* havia sido anunciada ao longo da década de 1950 pelo trabalho de vários músicos de orientações algo distintas (ver Kart 2000:

¹⁴¹ O ano de 1959 reveste-se de particular importância para o jazz, pela coincidência de propostas discográficas publicadas com orientações estilísticas distintas e prenunciadoras de mudança. Datam desse ano os álbuns *Kind of Blue*, do trompetista Miles Davis; *Time Out*, do pianista Dave Brubeck; *Giant Steps*, do saxofonista John Coltrane; *Mingus Ah Um*, do contrabaixista Charles Mingus (1922-1979); e *The Shape of Jazz to Come*, do saxofonista Ornette Coleman. Esta pluralidade de propostas dentro do domínio do jazz espelha a “fragmentação do estilos de jazz” a que Gioia se referiu (Gioia 1998) e afirma o ano de 1959 como um momento de charneira na história deste domínio musical. Sobre ele, Darius Brubeck afirmou o seguinte: “Nineteen fifty-nine was the year when jazz, as it is now, began” (Brubeck 2002: 177).

446). Num período em que os caminhos do *bebop* pareciam redundar num beco sem saída, vários músicos procuravam soluções alternativas para a sua música: Lennie Tristano experimentava novas formas para a improvisação¹⁴², John Coltrane estudava diferentes possibilidades harmónicas, Miles Davis dedicava-se à exploração modal, Charles Mingus incluía na sua música várias passagens não-harmónicas, e Thelonious Monk¹⁴³ e o seu estilo profundamente individual serviam de inspiração a um conjunto de jovens músicos em busca de novas soluções expressivas. Estes músicos de uma nova geração embarcavam agora por soluções mais drásticas, questionando algumas práticas performativas tradicionalmente associadas ao jazz e propondo novas práticas, como por exemplo a concepção de temas sem estrutura harmónica e a improvisação colectiva. Deste grupo destacavam-se o pianista Cecil Taylor e o saxofonista Ornette Coleman. De todos, foi este último quem conquistou maior proeminência, tornando-se o padrinho não oficial do novo estilo, sobretudo a partir do momento em que o movimento adoptou o título do seu álbum de 1960, *Free Jazz*¹⁴⁴. Depois de um primeiro registo intitulado *Something Else!!!! The Music of Ornette Coleman* (1958), a apresentação de Coleman à *jazz scene* nova-iorquina ocorreu precisamente em 1959, numa residência inesperadamente bem sucedida:

The Coleman Quartet gig at New York's Five Spot Café in November 1959 was supposed to last two weeks. Instead, it lasted two and a half months, as he became a celebrity and, for the first time in his life, his music was in demand (Litweiler 1984: 40).

[I]n autumn 1959 Coleman's group began an engagement at the Five Spot. It caused a furor in the jazz world and attracted the attention of formidable musical figures, such as Leonard Bernstein, and inevitably that of the press (Collier 1994b: 600).

O *free jazz* de Coleman propôs um particular tipo de mudança na música que implicou o questionamento de uma série de princípios performativos profundamente associados à sonoridade do jazz, nomeadamente no que diz respeito aos elementos da harmonia e da forma. Foi também proposta uma reconfiguração da tradicional hierarquia dos instrumentos do

¹⁴² Os álbuns *Intuition* e *Digression* (1949) de Tristano parecem constituir o primeiro exemplo de música completamente improvisada no domínio do jazz (Kart 2000: 450).

¹⁴³ Apesar de ser abertamente adverso ao movimento *free* e *avant-garde*, os músicos desse movimento viam-no como um predecessor e uma referência maior: "The avant-garde not only claimed him [Monk] as one of their main progenitors and leaders, but actively sought to canonize him. They regarded him as perhaps the most important forefather of what some called the "New Thing" in jazz" (Kelley 1999: 142). Sobre Thelonious Monk, ver também capítulo 4.5.

¹⁴⁴ O movimento ficou inicialmente conhecido apenas por "New Thing" (Pressing 2002: 202).

ensemble, procurando situações de improvisação espontânea em que todos os instrumentistas se pudessem encontrar em igualdade de circunstâncias¹⁴⁵:

Free jazz introduced an entirely new approach, in which themes and improvisations are no longer based on chord progressions or even nonfunctional successions; instead harmony emerges as a result of spontaneous improvisation (Strunk 1994: 494).

Muitas das objecções de músicos e críticos ao recém-chegado *free jazz* baseavam-se precisamente no facto de este operar uma reconfiguração de princípios essenciais à música, abalando assim várias fundações centrais da tradição do jazz tal como era conhecida até então. Ao renegar a utilização tradicional de elementos como harmonia ou forma, o *free jazz* proposto por Coleman desafiava noções de proficiência técnica (associadas mormente ao domínio harmónico e rítmico dentro de formas convencionais) que constituíam até à altura critérios relativamente objectivos de avaliação da performance jazzística.

‘Free jazz’ was a rejection of deeply felt criteria of ‘validity’ so painstakingly learned and observed by jazz musicians. By 1959, most took for granted that their work happened within a tradition that they had inherited and that would outlive them. Coleman’s reshaping of jazz ‘to come’ was uncomfortable in this context (Brubeck 2002: 198).

De particular interesse para uma reflexão sobre o binómio tradição/inação é a consideração do *free* enquanto expressão artística *avant-garde*. O movimento do *free jazz* recebeu de facto o epíteto de *avant-garde*, seguindo o exemplo das artes plásticas (que haviam já tomado o termo do domínio da política, o qual, por sua vez, o tinha resgatado do universo militar – ver Kart 2000: 447). Como podemos verificar a partir da análise de Renato Poggioli, o *free* exhibe vários (e, em alguns casos, todos) os traços fundamentais da arte *avant-garde*: antagonismo (recusa do tradicional); nihilismo (trabalho destrutivo); agonismo (sensação de luta apaixonada ou mesmo hiperbólica)¹⁴⁶; futurismo (busca pelo novo como valor absoluto)¹⁴⁷; alienação (dúvida

¹⁴⁵ As propostas de Coleman parecem diferenciar-se substancialmente das dos seus precursores e até, em boa medida, dos seus contemporâneos. Enquanto estes parecem ter operado um desafio aos constrangimentos formais e vocabulares convencionais, Coleman propôs todo um paradigma alternativo em que esses constrangimentos foram pura e simplesmente erradicados: “Yet [Coleman’s predecessor’s] music’s air of experimentation rests upon implicitly conservative, “extending the boundaries” premise. (...) Ornette Coleman’s ‘daring simplifications’ (...) would seem to come from a different world from that of all the avant-garde jazz that preceded him; and in one sense that is true” (Kart 2000: 452).

¹⁴⁶ Este traço tem expressão não só musical mas também social, como comprovado pela análise que se segue acerca da associação do *free jazz* ao movimento das lutas pelos direitos civis dos africanos americanos nos EUA.

¹⁴⁷ Os próprios títulos de vários álbuns de Coleman traduzem esta postura: *Something Else* (1958), *The Shape of Jazz to Come* (1959b), *Tomorrow is the Question* (1959a), *The Change of the Century* (1960), etc.

profunda sobre a relação do indivíduo com a sociedade em geral, e com o público em particular); e experimentalismo (utilização de novas técnicas como forma de transformação técnica) (apud Kart 2000: 447).

Em virtude desta postura radical e das consideráveis transformações estilísticas que propôs, o jazz *avant-garde* não foi recebido com facilidade, e ainda hoje continua a não ser um estilo de jazz de grande popularidade. A imprevisibilidade da performance de *free jazz*, bem como o seu afastamento de algumas normas performativas habitualmente observadas pelos músicos de jazz até então, tornaram este estilo pouco apelativo aos ouvintes acostumados a estilos mais antigos e mais próximos da música popular. A consequência deste processo foi um claro afastamento dos públicos do jazz:

The free-jazz movement did not find easy acceptance. Older jazz fans, who were at ease with the New Orleans style or the big bands, had had considerable trouble in coming to terms with bop, and many were not prepared to make the effort to learn yet another musical language (...). Even younger fans, accustomed to the relatively uncomplicated cool and hard-bop styles, found avant-garde jazz difficult (Collier 1994b: 601).

It was correctly predicted by the nay-sayers that whatever merit there might be in Coleman's own music, the influence of free jazz as a movement would have the effect of driving people away. It did, and this had real-world consequences (Brubeck 2002: 198).

Com efeito, o *free jazz* operou substanciais alterações na relação com os públicos, quebrando contratos sociais tácitos acerca da performance musical que asseguravam a inteligibilidade da música e a fruição por parte do ouvinte:

In mainstream song-form jazz, (...) listeners and performers have some sort of cognitive and emotional contract to experience and experiment with, and the ground rules ensure that everybody can have a good time. But if one, or especially several or all, of these tensions are left unresolved, there are revolutionary consequences for perception, attitude and employability. And of course that is what free jazz set in motion. While jazz revolutions had been heralded before, notably with bebop, continuities with older traditions had soon become apparent and the fate of previous radicalism was rapid incorporation into an expanded view of the tradition. Not so here: many of the radicalisations of free jazz struck hammer blows at all these simmering tensions, blows with effects that were to force a reconsideration of the very nature of jazz (Pressing 2002: 203-204).

Após as propostas iniciais de uma primeira geração de músicos, nas décadas de 1960 e 1970 o *free jazz* continuou o seu percurso, alimentando-se da música concebida por figuras como Steve

Lacy, Eric Dolphy (1928-1964) Albert Ayler (1935-1970), Archie Shepp (1937-), Sun Ra (1914-1993), Derek Bailey (1930-2005) ou a já mencionada AACM. Hoje, a herança do *free jazz* está presente em muita da música produzida no século XXI, através das suas propostas estilísticas e, sobretudo, da sua atitude artística. No contexto do jazz contemporâneo, os princípios do chamado *avant-garde* constituem um de muitos caminhos ao dispor dos músicos em processo de criação. Assim, vários expoentes da música improvisada *avant-garde* das décadas recentes como John Zorn (1953-), Evan Parker (1944-) ou Anthony Braxton são na realidade exemplos de extremo eclectismo, combinando múltiplas fontes e orientações performativas, muito embora a improvisação continue a maior parte das vezes no centro das suas práticas. O *free jazz* afigura-se hoje algo datado e necessariamente associado ao contexto social e histórico em que nasceu (Heffley 2005: 2-3), pelo que o seu legado aparece transformado e diluído no contexto da produção musical na era pós-moderna.

O movimento do *free jazz* representa, portanto, a assunção do carácter vanguardista do jazz. Contudo, tendo em conta a descrição que expus sobre este movimento e também sobre a arte *avant-garde*, podemos afirmar que todo o jazz é em alguma medida *avant-garde*. Kelley oferece uma explicação: “(...) one might argue that jazz’s unique position as neither ‘folk’ culture nor a product of mainstream Western arts institutions, combined with its ever-changing improvisational character, renders the entire genre avant-garde” (Kelley 1999: 137).

O advento do *free jazz* marca igualmente a entrada do jazz na era do pós-modernismo. É com o *free jazz* que se inaugura uma postura de profundo questionamento das práticas performativas até então vigorantes, abrindo caminho a uma pluralidade de propostas que as edições discográficas de 1959 já renunciavam. A produção musical dos pianistas estudados nesta tese é seguramente devedora deste posicionamento artístico que tem promovido, desde então, o esboroamento de fronteiras estilísticas entre domínios musicais.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Um traço particularmente relevante do movimento do *free jazz* é a sua associação aos movimentos de luta pelos direitos civis dos negros nos EUA, num momento particularmente aceso dessa reivindicação. Como observámos anteriormente, o jazz está cronicamente associado a ideias de liberdade (Kater 1989: 13); no particular contexto das lutas sociais dos africanos americanos nos EUA, a busca de liberdade musical funciona como metáfora para a luta por liberdade individual e igualdade social (ver Kelley 1999: 144; Shipton 2007: 713-714). Desta forma, o *free jazz* acaba por funcionar efectivamente como banda sonora de um período historicamente ligado à luta social de uma classe oprimida: “[t]he majority of jazz musicians disliked, even detested, the music of Taylor and Coleman, and many jazz critics agreed with them. However, some younger musicians, especially Blacks, were excited by it. Again, sociological forces contributed to the interest. By the late

3.6. Os binómios nos discursos sobre jazz

O tópico dos binómios no jazz é hoje um foco importante da produção dos *jazz studies*. A título de exemplo, relato aqui um episódio que experienciei no âmbito do meu trabalho para doutoramento: a Leeds International Jazz Conference¹⁴⁹, evento académico anual organizado pelo Leeds College of Music (Reino Unido) escolheu para a sua edição de 2011 o tema “Capturing Time: Jazz Composition, Composing and Composers”. Na conferência inaugural, Tony Whyton, proeminente académico na área dos *jazz studies*, coordenador do projecto europeu Rhythm Changes e orador principal da conferência, focou-se precisamente no que ele chamava de “binaries in jazz”. Nessa conferência, Whyton denunciava a ubiquidade deste elemento e descrevia algumas das relações dicotómicas mais visíveis no jazz.

A construção de narrativas profundamente polarizadas no discurso sobre jazz não parece ser recente. Bernard Gendron refere-se ao discurso que foi usado pela crítica norte-americana para falar sobre o *bebop* na década de 1940:

The jazz critics’ claims and counterclaims concerning bop, however outrageous, were constrained and delimited by a particular configuration of allowed topics, concepts, contrasts, argumentative styles – what I have called an “aesthetic discursive formation” – which was formed in the heat of the revivalist-modernist debates of the swing era. The unity of this new aesthetic discourse was a “unity in dispersion”, to use Foucault’s phrase – that is, a unity that propagated discursive opposition, that created points of discursive repulsion. As such, it was organized primarily around a group of interconnected binary oppositions: *art-commerce*, *authenticity-artificiality*, *swing-jazz*, *European-native*, *folk culture-refined culture*, *technique-affect*, *modern-traditional*, *black-white*, *fascism-communism*, and *right wing-left wing*. The centrality of these binaries to the new aesthetic discourses virtually assured the existence of diametrically opposed aesthetic views that nonetheless belonged to the same discursive world (Gendron 1995: 50).

Gendron recorda que o mesmo discurso polarizado havia já sido utilizado para descrever outras transições estéticas violentas no passado, incluindo o advento do *swing* (particularmente no contexto do conflito com os movimentos revivalistas do jazz de Nova Orleães) e até os movimentos artísticos na Europa do séc. XX.

By 1947 the mainstream jazz journals were subtly recasting the “moldy fig” versus “modernist” as a conflict now pitting New Orleans jazz against bebop, rather than

1950s civil rights for Blacks had become an important national concern; Blacks were vociferously and explicitly demanding “freedom”. It occurred to young black jazz musicians that they should seek freedom in their playing as well – freedom from the tyranny of bar-lines, chords, and formal structures” (Collier 1994b: 600).

¹⁴⁹ A partir de 2012, esta conferência assumiu o nome Leeds International Jazz Education Conference.

swing (...). Not unexpectedly, (...) many of these criticisms, once directed against swing by the “anti-modern” revivalists, were now being leveled against bebop, though in different circumstances and with different inflections (Gendron 1995: 49).

We need to remember, for example, that the concepts of *folkloric* and the *primitive* were crucially involved in the “modernist” practices of Picasso, Bartók, Milhaud, and the Surrealists, while the notion of *reactionary* and art/commerce dichotomy entered crucially into the avant-garde terminologies of opprobrium (Gendron 1995: 49).

O autor E. Taylor Atkins refere-se a esta narrativa polarizada sobre o jazz que tem marcado o discurso produzido nesta área, nomeadamente nos Estados Unidos. Ian Patterson descreve desta forma a posição de Atkins:

African-American vernacular or universal language? Symbol of freedom and equality, or one of nationalist ideals and bourgeois elitism? Folk music or high art? Jazz, since its earliest days, has represented many things to many people. For Professor E. Taylor Atkins, such binary ways of thinking rather over-simplify the arguments. Whereas an either/or way of thinking about jazz is merely divisive, Atkins has spent much of the past twenty years arguing for a more inclusive approach to jazz studies, one that recognizes the possibility of multiple meanings and histories (Patterson 2014).

O próprio Atkins explica o seu ponto de vista, manifestando a sua identificação com a AACM e a filosofia desta perante a música:

I'm very sympathetic to the AACM [Association for the Advancement of Creative Musicians] in Chicago—it's not that they reject the jazz tradition, what they reject is the idea that they must either be jazz musicians or they must be something else, that they must either be improvisers or composers. In the end a lot of them say "It's music, damn it. It's just music." Why does it have to be one or the other? Why does it have to be composed or improvised? Why does it have to be classical or jazz? Why does it have to be art or entertainment? I'm aware that the word jazz has a nefarious history. Somebody might ask me, "Do you think [saxophonist] Kenny G is jazz?" I don't think that's the right question. The right question should be "Is Kenny G any good?" It's not good because it's jazz or bad because it's not jazz. Critics have tended to use the term "jazz" to indicate something that's really good and pop or "non-jazz" as a term of abuse, as though it's self evidently good if it's jazz. This is the way Wynton Marsalis uses it, frankly (Patterson 2014).

Atkins assinala as limitações de um discurso polarizado que se mantém refém de oposições binárias enraizadas. Afigura-se, portanto, de grande necessidade a procura de um discurso conciliador destas diferenças que suplante a ideia exclusivista de uma única narrativa sobre o jazz.

3.7. Síntese: o “jazz art world” e o jazz como expressão “in-between”

Uma perspectiva conciliadora de domínios e categorias musicais, tal como é expressa por Atkins, tem uma forte presença neste trabalho. A preparação para este texto foi profundamente marcada pela constatação da presença destas figuras na história do jazz e também nas narrativas a ela associadas. Assim, a postura aqui adoptada reconhece naturalmente a onnipresença dos binómios na história do jazz, mas acredita igualmente que o discurso produzido deverá transcender estas oposições e analisar o domínio do jazz em toda a sua complexidade e singularidade, evitando uma narrativa assente em dicotomias que têm na sua génese paradigmas pré-existentes. O jazz desafiou verdadeiramente esses paradigmas e criou outros novos, que não funcionam apenas no espaço ambivalente entre dois opostos, mas em outros espaços inteiramente novos. O jazz é erudito e popular em simultâneo, mas mais importante do que isso, é uma outra coisa que não é um nem outro. O jazz é simultaneamente música pré-composta e improvisada, mas a sua verdadeira definição reside no facto de ser uma outra coisa: música permanentemente improvisada, mas de uma forma singular que não coincide com a concepção tradicionalmente oposta à composição. Hoje em dia, o jazz não é apenas americano nem europeu (nem japonês nem australiano), é música «glocalizada» à escala planetária que vive e cresce no permanente diálogo entre estes vários locais (sobre o conceito de «glocalização», ver capítulo 5.2.). Proponho que o jazz construiu ao longo do século XX um espaço singular, que não coincide exactamente com nenhum dos espaços tradicionalmente configurados como popular/erudito, tradicional/inovador, composto/improvisado ou outros, e que transcende a soma das características desses espaços. Com efeito, tendo em conta que habita os interstícios de categorias pré-existentes e funciona numa dinâmica pós-colonial, podemos dizer que o jazz constitui música pós-colonial que configura um território “in-between” (Bhabha 1996). Socorro-me aqui da proposta de Homi K. Bhabha que se refere a uma cultura “parcial” como “tecido conectivo” entre culturas (Bhabha 1996: 54, tradução minha). No caso do jazz, falamos de um espaço conectivo entre categorias musicais e espaços sociais.

A noção de “jazz art world” (Lopes 2002) tem neste contexto especial pertinência. Partindo da definição de “art world” do sociólogo Howard Becker (ver Becker 1982; Lopes 2002), Paul Lopes analisa este espaço ocupado pelo domínio do jazz, que inclui naturalmente os músicos mas também outros actores. Segundo o autor, a ascensão deste “jazz art world” aconteceu

gradualmente, mediante um processo de busca de legitimidade para o jazz por parte dos seus músicos e diversos agentes. Ao longo desse processo, o jazz enfrentou e combateu inúmeras distinções dicotómicas, acabando por construir e habitar um espaço singular de superação dessas várias distinções e categorias tradicionalmente vigentes:

As the historian Lawrence Levine (1989: 18) argues: “Jazz in fact is one of those forces that have helped to transform our sense of art and culture ... a music that in fact bridged the gap between all of the categories that divided culture” (Lopes 2002: 2).

É importante ressaltar que a minha utilização do termo “jazz art world” não coincide em absoluto com a de Lopes. O autor opera uma análise sociológica desse “jazz art world” como um espaço social de elevação do jazz a *art music* concretizado em meados do século XX, muito embora com importantes antecedentes a partir da década de 1930. Sublinha que este processo teve lugar nesse momento no tempo por via de decisivas alterações na indústria da música nos EUA, e considera que esteve na origem de uma espécie de «renascimento» do jazz na década de 1950. Ao invés, eu utilizo a expressão “jazz art world” para me referir a um complexo e multifacetado espaço, habitado pelo jazz, que sempre exibiu esta qualidade conciliadora desde a sua configuração inicial enquanto domínio musical. Aliás, o próprio Lopes considera que o “art world” que se construiu em meados do século XX não se caracterizou apenas por uma elevação do estatuto do jazz a *high art*, mas sim pela construção de espaços novos e alternativos às distinções culturais em vigor nos EUA daquele período:

The jazz art world certainly faced its own contradictions and its own elitist tendencies in attempting to lift jazz music and jazz musicians to some higher cultural status. The jazz art world, however, ultimately staked claim to a unique tradition American music that bridged various cultural distinctions active in both high and popular art in the United States. This art world was a unique combination of both populism and elitism – a celebration of the artistry of popular culture and a striving of many for high art status. It revealed in many ways the conflict-ridden nature of American democratic culture that celebrated the “common man” yet was infused with race, class, aesthetic, and moral distinctions of status and identity in cultural production and cultural consumption (Lopes 2002: 9-10).

Concomitantemente, Lopes foca-se no jazz como ariete de fronteiras sociais e categorias artísticas. Esta visão tem origem na própria definição de “art world” de Howard Becker (1982), mais próxima do que chamaríamos uma *jazz community*¹⁵⁰:

Jazz as a cultural movement at mid-century, however, involved not only jazz artists. It also included record producers, concert producers, club owners, music critics, magazine publishers, and diverse audiences. (...) So while artists brought their own meanings and practices to bear on jazz music, others joined them in fashioning the meaning, practice, and success of jazz as an art form (Lopes 2002: 2).

Pelo contrário, nesta tese eu pretendo propor essa qualidade conciliadora em relação a todos os binómios que podemos diagnosticar ao longo do século XX, com particular ênfase nos aspectos sónicos.

Todavia, a perspectiva de Lopes encontra importantes coincidências nesta tese, a saber a multivectorialidade do domínio do jazz (conciliando espaços opostos e criando espaços alternativos, como vimos) e a visão de um processo permanente dos agentes desse domínio em busca de legitimação. Foi por estas razões que decidi citar e empregar a terminologia proposta por Lopes. Ao mesmo tempo, é importante afirmar que a postura epistemológica que trespassa esta tese é tão devedora da minha concepção individual de «jazz» quanto do trabalho de análise dos colaboradores aqui apresentado. Como veremos adiante, estes músicos são subscritores de uma visão do jazz que não só inclui esta qualidade conciliadora como vê nela um dos grandes factores de excepcionalidade do domínio musical do jazz.

¹⁵⁰ Sobre a problemática terminológica envolvendo as expressões *jazz community* e *jazz scene*, ver nota de rodapé 71.

4. Identidade musical: definições e perspectivas

Como apresentado no ponto da Introdução dedicado à problemática e ao modelo teórico, o conceito de «identidade musical» representa um dos principais núcleos conceptuais desta tese. A proposta de trabalhos inicial já o apresentava de forma proeminente, embora ainda ignorando a variedade de problemas que acarretava. Com efeito, o decurso do trabalho deixou a descoberto múltiplas questões rodeando o conceito de identidade musical que não só consistem em diversas significações do termo mas também reflectem perspectivas frequentemente polarizadas a respeito das relações entre música e identidade. Esta polarização é visível na literatura sobre música e identidade (ver Macdonald, Hargreaves, e Miell 2002 para um exemplo flagrante) e cedo me conduziu à necessidade de propor um novo conceito de identidade musical que pudesse ter uma função conciliadora. De uma forma geral, a bibliografia dos *jazz studies* (genericamente, a bibliografia específica sobre jazz) trata este assunto em abundância, face à proeminência que o próprio tópico assume nas práticas performativas no domínio do jazz. Contudo, como veremos adiante, a terminologia utilizada é distinta da minha e assume variações consideráveis.

4.1. O conceito de identidade

Identities Are Changeable (Zenon 2014)

No artigo introdutório do livro *Questions of Cultural Identity* (Hall e Gay 1996), "Who Needs Identity" (Hall 1996), Stuart Hall revela o crescente interesse da comunidade científica pela temática da identidade, submetendo o próprio conceito a uma forte crítica científica e a um esforço desconstrutivista. Tendo em conta o fenómeno da globalização, que tem vindo a intensificar-se desde então, e o conseqüente temor generalizado por uma alegada perda de traços definidores de culturas e locais (Robertson 1995: 25-26; Guilbault 2006: especialmente 138 e ss.), podemos imaginar que este tópico se torne mais e mais central com o passar do tempo. No meio desta explosão discursiva nos anos recentes (Hall 1996: 1) quanto às questões da identidade, um razoável consenso parece reunir-se à volta da ideia de que existe um «eu móvel» (Frith 1996: 110; Hargreaves, Miell, e Macdonald 2002: 1), por oposição à agora ultrapassada noção essencialista de um núcleo identitário central e estável: "(...) identity is mobile, a process not a thing, a becoming not a being" (Frith 1996: 109). Aliás, Hall prefere

substituir o termo «identidade» por «identificação» pelo facto de, entre outras razões, salientar esta sua qualidade inacabada: “(...) a construction, a process never completed – always in process” (Hall 1996: 2). García Gutierrez sublinha que, não obstante as predisposições inatas de cada indivíduo, a identidade é um produto aberto e constantemente reelaborado:

La identidad no es innata al sujeto ni algo que el entorno le entrega sin más. Es un producto abierto fruto del acoplamiento estructural y de reelaboraciones mutuas. El sujeto ya viene con una predisposición neural a ser labrado de determinada forma, pero esa forma no resultará igual en todos los sujetos de misma comunidad (...), habida cuenta de que la orografía física cerebral es singular en cada uno de nosotros (Gutiérrez 2009: 25).

Esta abordagem dinâmica da identidade, como veremos mais à frente, é particularmente útil para a temática em análise e adequa-se na perfeição à utilização que proponho do termo «identidade musical».

4.2. Discursos dicotómicos na literatura sobre identidade musical

Grosso modo, a temática da identidade musical aparece na literatura genérica sobre música¹⁵¹ sob a forma de discursos dicotómicos. A primeira bipolaridade que observei a respeito deste tópico é a que opõe o que chamo de uma perspectiva «textual» a uma perspectiva «contextual». Bruce Johnson designa-as como “formalist approaches” e “cultural narratives”:

In formalist approaches (that is, those centred on musical characteristics), emphasis is on what is seen as ‘progress’ to higher levels of musical aesthetics, a teleology that continues to underpin powerful institutionalised discourses. Parallel to, and often in tension with, formalist accounts are cultural narratives interested less in what the music sounds like than in its social meanings (Johnson 2002b: 33).

Dentro do primeiro grupo reuniria, portanto, as abordagens que atribuem a identidade musical às obras musicais, enquanto textos analisáveis a partir dos quais se podem extrapolar teses várias sobre a identidade musical da obra ou do seu autor. Como vimos anteriormente, os textos musicais poderão ser literalmente textos no sentido em que consistem em sistemas de signos inteligíveis (mormente, as partituras na música erudita ocidental) ou poderão ser artefactos sónicos como os fonogramas que desempenham um papel tão fundamental no domínio do jazz. Esta abordagem é característica das disciplinas de carácter teórico que fazem

¹⁵¹ Nesta classificação incluo a bibliografia dos diferentes ramos da Musicologia (incluindo a Etnomusicologia) e também os estudos sobre música com contributo de diferentes áreas das ciências sociais como a psicologia ou a sociologia.

uso de ferramentas como a análise musical para estudar os recursos técnicos caracterizadores de obras e autores. Uma variante deste paradigma é aquela que analisa o texto musical (enquanto música fixada) e a sua relação com o contexto circundante. Esta perspectiva, de profunda inclinação eurocêntrica e em boa medida coincidente com a da Musicologia Histórica em finais do século XIX, é desadequada ao estudo do jazz, como sinaliza Bruce Johnson:

The Eurocentric arbitration of musical value by the end of the nineteenth century was predicated on the stability of the musical text and of its relationship to context. Jazz appeared to demolish this model. As aurally based improvisation, in performance the 'text' evaded fixity, and the sites and conditions of performance blurred the distinction between art and social practice, music and noise (Johnson 2002a: 96).

Por outro lado, as disciplinas de maior contributo das ciências sociais (nomeadamente a Etnomusicologia, a Antropologia da Música e os Estudos Culturais) preferem procurar a identidade musical nos contextos sociais e culturais de onde são originários os músicos e as obras em questão. O foco recai, assim sobre o quadro contextual e as práticas e processos criativos (é importante esta distinção: o etnomusicólogo atribui a centralidade às práticas, não à obra).

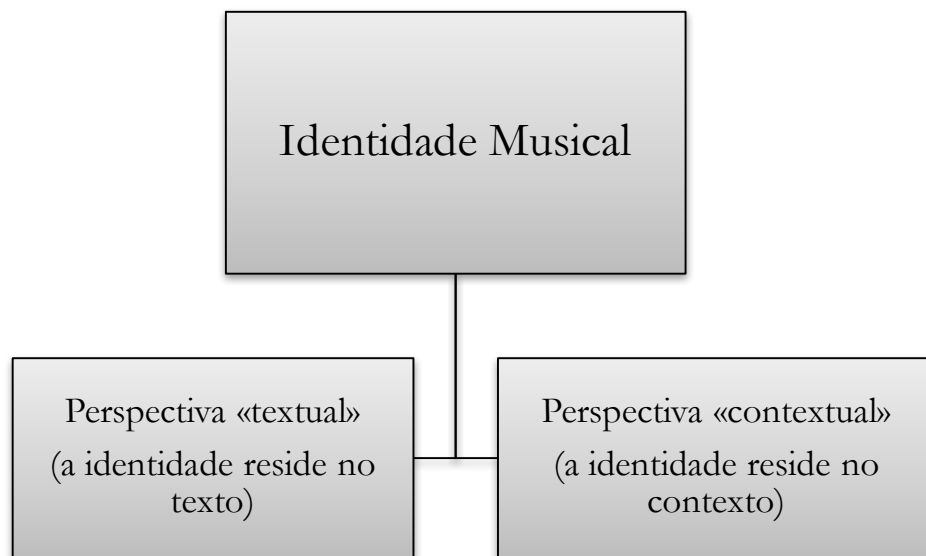


Figura 21 – Identidade musical: perspectiva «textual» e perspectiva «contextual».

Se a abordagem textual enfrenta fortes limitações pela negligência flagrante em relação ao quadro alargado que rodeia e inevitavelmente modela os processos de criação e fruição

musical, a perspectiva contextual parece inadequada para a compreensão destes processos no sentido em que insiste na existência de um nexo de causalidade entre o meio e a obra produzida, o que não permite explicar as inúmeras situações em que esse nexo se quebra:

The academic study of popular music has been limited by the assumption that the sounds must somehow ‘reflect’ or ‘represent’ the people. (...) The assumptions on such arguments about the necessary flow from social identity (...) to musical expression (...) seem straightforward enough in the abstract (...) [b]ut they are less convincing in the everyday practice of music making and listening: how do we make sense of the obvious *love* of European listeners and players for the music of the African diaspora (Frith 1996: 108-109)?

O já referido artigo de Sarah Cohen (1997) oferece uma sintomática ilustração. O texto debruça-se sobre a relação entre o local e a música aí produzida, e a forma como essa relação constrói um sentimento de localidade, de singularidade por oposição a outros espaços e outras manifestações culturais. Nas palavras da autora, “the discourses of place and authenticity surrounding the notion of an identifiable Liverpool Sound” (1997). Sem embargo da utilidade deste estudo, parece-me haver na abordagem de Cohen uma enorme linearidade acerca das influências do local na música. Como atentaremos mais à frente, esta relação directa entre o contexto local e a música está sujeito a forte crítica.

A perspectiva contextual desencadeia ainda outra consequência de peso, a saber, o afastamento do produto musical propriamente dito. Esta análise do contexto como objecto primordial corre o risco de soterrar a música sob um conjunto de considerações de outras ordens:

(...) [T]raditional and folk musics (...) are explained musically by reference to their use – in dance, in rituals, for political mobilization, to solemnize events. Similar points are made about contemporary popular music, though its most important social function is assumed to be commercial (...). The appeal of music itself, the reason why people like it, and what, more importantly, ‘liking it’ means, is buried under an analysis of sales strategies, demographics, the anthropology of consumption (Frith 1996: 120).

Na realidade, e como proponho mais adiante, parece-me necessário construir um conceito de identidade musical que reúna «texto» e «contexto», música e cultura, numa perspectiva subjectivista centrada no indivíduo. Como vimos, esta necessidade é particularmente premente no estudo do domínio do jazz, o qual veio destruir o paradigma eurocêntrico do estudo da identidade musical.

4.3. “Identities in Music”/“Music in Identities”

No âmbito das perspectivas contextuais, e exceptuando alguns textos referenciados mais adiante, o tratamento que o conceito de identidade musical tem recebido na literatura assenta invariavelmente numa outra dicotomia, profundamente redutora, que se alheia do produto musical e revela uma perspectiva funcional da música no processo de construção da própria identidade. Por outras palavras, o ponto de vista adoptado é o da identidade pessoal (não a musical), em cujo processo de construção a música funciona ora como moldura contextual ora como veículo de expressão (para um exemplo de literatura dedicada ao papel da música na construção de identidades, ver North e Hargreaves 1999).

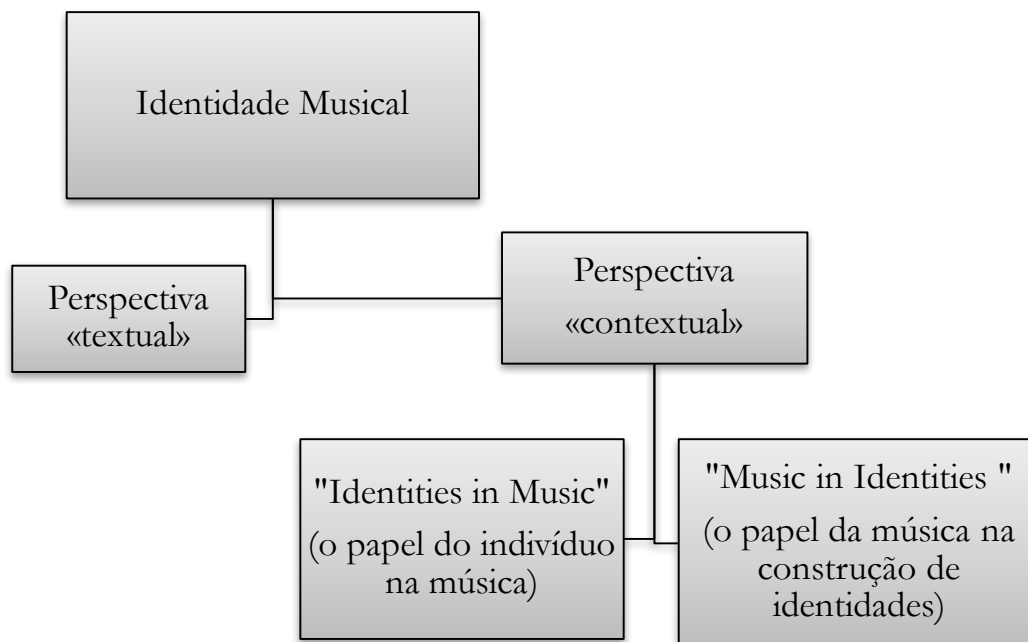


Figura 22 – Perspectiva contextual da identidade musical: “identities in music”/“music in identities” (Macdonald, Hargreaves, e Miell 2002).

Esta bipolaridade é expressa de forma bastante evidente no volume *Musical Identities* (Macdonald, Hargreaves, e Miell 2002), um volume de artigos na área da Psicologia Social e do Desenvolvimento cuja própria estrutura se encontra dividida em dois grandes capítulos: “Developing Musical Identities” e “Developing Identities Through Music”. No primeiro,

vários artigos contribuem para a compreensão das chamadas “Identities in Music” (Macdonald, Hargreaves, e Miell 2002: 12), ou seja, os papéis sociais que todos desempenhamos no mundo da música (do músico ao divulgador, do compositor ao ouvinte e consumidor):

[I]dentities in music might be based on generic distinctions between broad categories of musical activity, as well as on specific distinctions which cut across these categories, in particular genres and instruments” (Hargreaves, Miell, e Macdonald 2002: 14).

No segundo capítulo, o foco recai sobre o tema “Music in Identities” (Hargreaves, Miell, e Macdonald 2002: 14), ou seja, o papel desempenhado pela música na construção de outros aspectos da personalidade pessoal, como a identidade nacional, a identidade dos jovens ou a identidade de género: “[h]ow we use music as a means of, or resource for, developing other aspects of our personal identities” (Hargreaves, Miell, e Macdonald 2002: 15). Neste sentido, Thomas Turino sublinha o papel das artes performativas na construção da identidade:

The performing arts are frequently fulcrums of identity, allowing people to intimately feel themselves part of the community through the realization of shared cultural knowledge and style and through the very act of participating together in performance (Turino 2008: 2).

Outro exemplo importante são os hinos nacionais. Estas composições não só representam uma identidade nacional (ou as intenções dos seus criadores de definir uma identidade nacional) como frequentemente desempenham um papel fulcral na sua construção. Nicholas Cook dá o exemplo de “Nkosi Sikelel’ iAfrica”, o hino nacional da nova África do Sul pós-apartheid:

In part this is a matter of straightforward association: ‘Nkosi Sikelel’ iAfrica’ makes us think of Africa. But only in part. For ‘Nkosi Sikelel’ iAfrica’ also has a meaning that emerges from the act of performing it. Like all choral performance, from singing a hymn to chanting at a football match, it involves communal participation and interaction. Everybody has to listen to everyone else and move forward together. It doesn’t just symbolize unity, it *enacts it*. And there is more. Through its block-like harmonic construction and regular phrasing, ‘Nkosi Sikelel’ iAfrica’ creates a sense of stability and mutual dependence, with no one vocal part predominating over the others (Cook 1998: 79-80).

Não obstante o mérito de ser uma das raras publicações a debruçar-se directamente sobre questões de identidade relacionadas com a música, o livro de MacDonald, Hargreaves e Miell foi alvo de várias recensões no *ACT Journal* de Maio de 2004, onde recebeu fortes críticas de proveniências várias (Bowman 2004; Gracyk 2004; Lamb 2004; Lee 2004; Roberts 2004),

fundamentadas maioritariamente na alegada estreiteza de perspectivas das contribuições para o tema e no subjacente reducionismo dos conceitos de «identidade» e «música» utilizados. Bowman, por exemplo, afirma:

[T]he ‘music-in-identity plus identity-in-music schema (...) is, despite its usefulness under and for certain conditions, too narrow’ (2004: 5), “(...) musical identity is more multifaceted and therefore more broadly significant than this particular framework allows (Bowman 2004: 6).

Like identities, musical or otherwise, there can be no one disciplinary perspective that is, for all purposes and all times, better than all others” (Bowman 2004: 6).

Todos os autores destas recensões, de resto, reclamam a presença de perspectivas complementares às apresentadas no livro, oriundas de áreas como a Filosofia, os Estudos de Género, a Sociologia ou a Etnografia. Na verdade, é de salientar que permanecem ainda lacunas importante por suprir: nenhuma das perspectivas presentes no livro (nem, de resto, nenhuma das perspectivas sugeridas pela crítica) se refere ao produto sónico propriamente dito, a não ser que o faça tangencialmente como forma de comprovar traços identitários extramusicais. Uma abordagem profunda das questões de identidade na música tem necessariamente de se debruçar também sobre o material sonoro, objecto e propósito para os estudos em música.

4.4. «Identidade musical» como conceito conciliador

Não obstante as considerações anteriores acerca do estado da arte no que diz respeito à literatura sobre identidade musical, gostaria de referir quatro textos que me parecem fazer uso de um conceito de identidade musical mais próximo daquele que utilizo aqui. O primeiro é o já citado “Music and Identity”, de Simon Frith (1996), incluído no volume *Questions of Cultural Identity* (Hall e Gay 1996).

O segundo é o artigo “Challenging the Myth of ‘Ethnic Music’: First Performances of a New Song in an African Oral Tradition” (Blacking 1961), da autoria do histórico etnomusicólogo John Blacking. Utilizando como estudo de caso as duas primeiras performances de uma nova canção na aldeia de Ciluku, na Zâmbia, o texto contesta o conceito de *ethnic music* (música étnica) e a ideia de uma autoria colectiva e anónima na música de tradição oral (por oposição, por exemplo, à figura do compositor na música erudita enquanto criador individual). Na base

desta posição valorizadora da autoria individual está um conceito de identidade musical que deve tanto à conjuntura social e cultural como à criatividade musical do indivíduo.

O terceiro é o volume *Jazz Cultures*, de David Ake (Ake 2002), onde o termo «identidade» é utilizado com frequência (referindo-se à identidade musical). Eis a definição apresentada pelo autor:

That term refers to the ways in which jazz musicians and audiences experience and understand themselves, their music, their communities and the world at large. (...) [I]dentity always goes beyond conscious personal choice. Rather, it both reflects and shapes all understandings of one's self and one's relationship to the world. This book, then, explores those "practical activities" that work to differentiate one jazz identity or jazz culture from another and, more broadly, jazz cultures from nonjazz cultures (Ake 2002: 3).

Finalmente, a tese de doutoramento de António Augusto de Aguiar, *Forma e Memória na Improvisação* (Aguiar 2012) faz menção aos mecanismos de autocritica desenvolvidos pelos músicos no decurso da improvisação enquanto importantes instrumentos na construção de uma identidade musical (Aguiar 2012: 316). Não obstante tratar-se de uma única menção em todo o texto, o conceito de identidade musical implícito no texto de Aguiar parece corresponder ao que utilizo no âmbito desta tese.

A abordagem deste conceito que proponho é importante para este texto no sentido em que ressalta o carácter holístico da identidade, incluindo a forma como o próprio músico se perspectiva e perspectiva a sua relação com os outros. Apoiando-se na obra de Paul Gilroy a respeito das culturas diaspóricas africanas, Ake vê a identidade como "experiential sense of self" (Gilroy 1993), ou seja, um processo coerente (se bem que instável) que não é necessariamente espontâneo e natural, mas sim resultante da experiência e actividade prática quotidianas. García Gutiérrez lembra que a "Era da Tecnologia" nos obrigou a construir uma "identidade excessiva" (tradução minha), uma identidade exacerbada que consiga representar todas as pertenças do indivíduo a uma rede de referências que a tornou desmesurada:

Se a Etnomusicologia (por um lado) constitui historicamente uma reacção à perspectiva essencialmente «textual» adoptada pela Musicologia (por outro lado), oferecendo alternativas à posição eurocêntrica vigente e deslocando o foco da análise do «texto» para o contexto, parece seguro afirmar que nesta altura é necessária uma terceira via que possa desempenhar uma função conciliadora entre estes dois paradigmas e simultaneamente perspectivar o texto

musical com a fluidez que lhe é reconhecida em domínios como o jazz. Com efeito, já anteriormente observámos que a era pós-moderna operou drásticas alterações nas noções de tempo e espaço, pelo que deixa hoje de fazer sentido reafirmar esse nexo de causalidade entre contexto e texto. Sarah Cohen, acima citada a propósito do seu artigo “Identity, Place and the Liverpool Sound”, sinaliza duas características da era pós-moderna: i) “placelessness”: “no sense of place. More and more people are living in a national (or international) information system rather than a local town or city”; e ii) “timelessness”: “loss of historical continuity and memory and preoccupation with instantaneity” (Cohen 1997: 131). Adicionalmente, sabemos que a significação associada a qualquer texto (mais uma vez, o termo «texto» é aqui empregue na sua acepção mais abrangente) está em constante renovação, numa negociação permanente entre as condições e intenções artísticas iniciais e as múltiplas experiências auditivas (no caso da música) subsequentes. Isto significa que, quaisquer que tenham sido as condicionantes originais no momento da criação de determinada obra musical, a sua fruição e performances subsequentes estão sujeitas a outros conjuntos de factores modelares:

The structure of writing, of all writing, precludes any notion of the written text as fixed and eternal, because signification, representation, and the substitution of one meaning for another all occur indefinitely within it and without closure (Ralston 2008: 2).

Na realidade, em casos extremos como o jazz (em que o “original” é, na melhor das hipóteses, um «modelo» referencial obscuro) ou o *hip hop* (em que vários “originais” são frequentemente retalhados e recontextualizados através da técnica da «intertextualidade» – a «esquizofonia» de Schafer), é razoável pensar que esse nexo entre contexto e texto se encontra substancialmente rarefeito:

The musical work, if we speak of it, is (...) perhaps an example par excellence of what Derrida calls a past that has never been present. (...) The eternal and immutable work is that elusive past that has never existed in and of itself but has always only been glimpsed through detours and deferrals, putting off indefinitely the moment of its appearance in full (Ralston 2008: 2).

Assim, a alternativa conceptual que pretendo propor nesta tese e de futuro adoptar pelas suas possibilidades operativas, constrói-se como um conceito conciliador das várias bipolaridades acima referidas, partindo das características formais da própria música para determinar o perfil musical do artista. Contempla não só o produto musical propriamente dito (incluindo as suas características audíveis e analisáveis) como também os estímulos contextuais que

impulsionaram o comportamento expressivo em determinada direcção e a forma como o próprio músico se perspectiva no contexto mais alargado (a sua “identity in music”). Esta posição coincide com a posição de Frith no sentido de ver a experiência da identidade como simultaneamente um processo social, uma forma de interacção e um processo estético:

It is in deciding – playing and hearing what sounds *right* (...) – that we both express ourselves, our sense of rightness, and suborn ourselves, lose ourselves, in an act of participation. (...) [M]usic, an aesthetic practice, articulates *in itself* an understanding of both group relations and individuality, on the basis of which ethical codes and social ideologies are understood (Frith 1996: 110-111).

Parece-me também que a disciplina da Etnomusicologia, por articular uma perspectiva de análise cultural com a utilização de métodos de análise musical, se encontra privilegiadamente posicionada para oferecer um espaço teórico de excelência para a exploração deste conceito alargado.

4.5. Jazz e identidade musical: o jazz como espaço privilegiado para a expressão da individualidade

Imitation means simply reproduction (of a concept), for its own sake. Someone who sings exactly like Billie Holiday or someone who plays exactly like Charlie Parker (or as close as they can manage) produces nothing. Essentially, there is nothing added to the universe (Jones/Baraka 2010/1959: 85).

You just don't go out and pick a style off a tree one day. The tree is inside you growing naturally (Dale Turner, apud Tavernier 1986).

A noção de «identidade musical» tal como foi aqui descrita parece-me ser particularmente adequada ao estudo do jazz, tendo em conta a extraordinária relevância que neste domínio é atribuída à individualidade do músico, isto é, aos traços definidores da sua personalidade musical que sejam audíveis na sua produção musical e o distingam claramente dos demais músicos. No campo dos *jazz studies*, contrariamente à restante literatura sobre música, a temática da identidade individual (no sentido que proponho neste texto) é recorrentemente abordada, muito embora apareça frequentemente sob outras denominações, como “voz individual” (Martin 2002), “personalidade musical” (Berliner 1994) “código individual” (Collier 1994b: 580), “voz própria” (Pinheiro 2008), ou ainda “som individual” ou simplesmente “som” (Jackson 2000; Lewis 2002).

É certamente seguro afirmar que a individualidade do músico é expressa na performance musical inscrita em qualquer domínio musical; no entanto, como observámos, o tipo de prática performativa característica do jazz (ou seja, a particular relação que neste domínio se mantém entre músicos, por um lado, e com o «modelo» para a performance, por outro) conferem ao «músico-intérprete-compositor» um espaço privilegiado para a expressão de individualidade. Peter Martin e Travis Jackson referem-se às diferenças essenciais entre música erudita e jazz a este respeito:

(...) [W]hile the classical player will tend to be rewarded for performances that act mainly as a medium for the realization of a composer's putative 'intentions', jazz musicians (although nowadays expected to possess excellent reading and ensemble skills) strive above all to achieve an individual 'voice', and it is this attainment of a distinct, recognizable musical identity that is most highly valued in the jazz community (Martin 2002: 137).

The sound of groups, then, becomes a function of the individual sounds of *musicians* rather than the sounds of *instruments*. (...) Thus, the kind of 'blend' that orchestra players seek is diametrically opposed to what jazz musicians seek (Jackson 2002: 89).

James Lincoln Collier aponta mesmo a individualidade do músico como uma das características centrais do jazz que lhe granjearam o seu apelo global: “[t]he individual code is an important part of the communication between player and listener, and has to be taken into account in any discussion of a jazz musician's work” (Collier 1994b: 580). Ulanov vai mais longe e afirma que a identidade individual molda a estrutura do próprio jazz:

In jazz, identity is everything. The marks by which we recognize a player or singer are the form and content of the music. As in almost no other art, individual identity shapes the structure of jazz. It obsesses the player or singer and haunts his or her audience (Ulanov 1979: 245).

Assim, nenhum ouvinte esperaria ou aceitaria que determinado músico de jazz soasse exactamente igual a um outro músico, por muito valorizado que fosse esse «modelo» (presumindo que essa situação é de todo plausível) (ver citação de Jones/Baraka 2010/1959: 85 em epígrafe neste capítulo). Espera-se, sim, que um músico de jazz descreva o seu percurso com vista à construção de uma identidade musical distinta e identificável:

Whatever the aggregation of instruments, jazz musicians and critics most highly praise those players with personally identifiable approaches to their instruments. (...) [P]ossession of a timbrally distinctive sound is perhaps more prized by the individual musician than anything else (Jackson 2002: 89).

Concomitantemente, Ricardo Pinheiro relata a postura da *jazz scene* nova-iorquina a respeito deste tópico:

Apesar de a imitação constituir um importante aspecto na aprendizagem dos músicos de jazz, principalmente em estádios de desenvolvimento mais elementares, é fundamental aperfeiçoar posteriormente uma sonoridade própria. Aqueles que limitam o seu estudo ao conhecimento idiomático do jazz, não incorporando características sonoras pessoais, e que se apresentam enquanto “cópias” de músicos consagrados, são regularmente criticados pelos diversos intervenientes da “jazz scene” em Nova Iorque (Pinheiro 2008: 113-114).

De resto, a busca de uma voz individual constitui um objectivo primordial para qualquer músico de jazz em construção. Nas palavras de E. Taylor Atkins, “(...) the search for individual musical identities [is] a basic expectation of all jazz artists whether they are stylistic innovators or not” (Atkins 2003: xxiv). O pianista Emílio Robalo, meu colaborador no âmbito desta tese, subscreve esta opinião:

Eh pá, acho que isso é fundamental! Cada músico, só ele é que soa assim. Eu acho que não há duas impressões digitais iguais, não há dois músicos a tocar igual. É impossível. É um fenómeno muito complexo, e portanto está ligada à impressão digital que o leva... Eu acho que num músico erudito... você ouve um estudo de Chopin tocado por dez pianistas de topo de gama e são os dez diferentes, pá, para quem está por dentro do assunto. E, então, nesta que é música improvisada, ainda muito mais, não é? Ainda muito mais. Ter dois músicos a tocar igualzinho é muito complicado e ainda bem que não é assim. Se não esta música perdia um pouco (Robalo 2013, entr.).

Júlio Resende (1982-), meu colega e colaborador, resume desta forma aquilo que aprecia ouvir num músico de jazz:

Eu gosto de ouvir isso em qualquer artista, quer seja fotografia, no cinema, na literatura. Alguém que procure livrar-se um pouco, ou seja, procure não esquecer que faz parte do mundo e que vive no mundo, ou seja, não é uma ilha e que é influenciado e que não pode deixar ser influenciado. Ou seja, nasceu com certos pais, nasceu em certo sítio, ouviu certas coisas, nasceu num certo tempo e isso faz parte de si. Mas, depois tentar reunir isso na sua impressão digital e transformar essa impressão digital em música, neste caso, em arte se for no geral. E isso interessa-me ouvir, interessa-me ouvir isso em qualquer artista e em qualquer músico. Isso não é fácil (Resende 2014, entr.).

Filipe Raposo (1979-), outro colega pianista que também colaborou neste trabalho, pronuncia-se sobre esta questão da individualidade, inclusivamente relacionando-a com o tópico da identidade musical e reportando-se ao caso do instrumentista de orquestra:

[A individualidade é] essencial. É a forma como te apresentas (...). Como eu dizia há pouco, é o teu ADN artístico. E o teu ADN artístico espelha-te a ti também. É o teu ADN como pessoa, como músico, e como perpetuador desta idade. Se pensarmos que o nosso espaço temporal é apenas uma fatia mínima de tempo, nós somos apenas esse lugar, uma espécie de elo, de ligação e tudo aquilo que vem de trás ao futuro. Nesse sentido, essa individualidade é extremamente importante. Às vezes falo com colegas (...) que são músicos de orquestra. Eles falam muito desta questão da desmotivação que é tocar muitos anos em orquestra. Perde-se uma identidade. Ganhas uma identidade de grupo. Tens de saber tocar em grupo, mas diluis-te no grupo (Raposo 2014, entr.).

Berliner descreve a procura de uma “personalidade musical” que tem por base a análise e emulação das identidades musicais de outros músicos, as quais funcionam como referências para o estudante:

An idol's personal sound is commonly the precise object of imitation for learners. It is a clearly discernable, all-encompassing marker of an individual artist's identity. (...) The “very personal sound that drummers produce” rests not only in the “choice of sticks and choice of tips, but also in the hands, the execution, and in the amount of force used” (...). Pianists like Thelonious Monk express their “immediately recognizable sound [and] their whole attitude about their music just through the way they touch the keyboard” (...). Concern for comparable issues leads aspiring singers to copy the individual diction and the “shaping” of words they notice in their idols (Berliner 1994: 125).

A história do jazz está repleta de figuras profundamente idiossincráticas, indivíduos que levaram ao extremo a procura de uma voz individual na música (e não, raramente, também na sua vida pessoal). Um dos vultos mais frequentemente mencionados a este respeito é precisamente o pianista Thelonious Monk¹⁵². Brian Priestley caracteriza desta forma a produção musical e postura profissional de Monk e do contrabaixista Charles Mingus:

(...) Monk and Mingus each made his reputation in the late 1950s by playing largely their own works, when it was still more common to include a number of popular standards. Each of them had a performing style of his own instrument that was to some extent at odds with the accepted approach of the day and became an essential ingredient of their composing style. They were each notoriously intolerant of sidemen who found either the music or the personality of its composer difficult to handle, and,

¹⁵² Monk foi um dos expoentes maiores do *bebop*, muito embora em certa medida ele sempre tenha permanecido numa categoria à parte dentro desse movimento. Aliás, o *bebop* é amiúde caracterizado como uma corrente cujos subscritores primavam pelas posturas idiossincráticas: “[older jazz musicians] were scared, puzzled, did not know what to do with this funny, angry, peculiarly dressed and barbered, musically mad collection of young men. They wore little goatees – especially the trumpeters – to cover their embochures, and berets, less to cover their heads than to sport a rakish symbol. They were among the first to wear African clothing when it became available after the war and they had strong feelings about being black” (Ulanov 1979: 252).

though both had a well-developed sense of humor readily discernible in their creations, both suffered periods of severe depression (Priestley 2000: 419).

Também Givan destaca a singularidade de Monk enquanto performer:

Scores of jazz artists have crafted their own distinctive instrumental techniques, whether by choice or because they lacked access to standardized instruction, but few have played as unconventionally as the pianist Thelonious Monk (Givan 2009: 404).¹⁵³

Um dos aspectos mais controversos e debatidos acerca da identidade musical de Monk é a sua técnica, um dos seus traços mais distintivos e, simultaneamente, um que recorrentemente serviu de fundação para argumentos que questionavam a sua proficiência musical (particularmente em início de carreira):

A widespread initial impression was that Monk was trying unsuccessfully to play in a conventional professional manner – that his technique was, in effect, “pre-competent”. (...) Standard piano technique (...) often sought to counter the instrument’s inherently percussive, mechanical nature by emphasizing sustained notes, legato phrasing, consistent dynamic attacks, and digital velocity. Monk’s approach was in many ways antithetical to these conventions (Givan 2009: 405-406).

Outro caso de excepcionalidade no que concerne à identidade musical, frequentemente celebrado nos discursos do jazz, é o da orquestra de Duke Ellington. Ao contrário das grandes orquestras da música erudita, onde se pretende que cada instrumentista se funda com o todo (efectivamente, se anule em termos identitários) por forma a produzir um som de conjunto tão homogéneo quanto possível (ver novamente Jackson 2002: 89; Raposo 2014, entr.), nos ensembles de jazz a individualidade dos músicos continua a ser um ingrediente desejado. Contudo, mesmo em comparação com outros ensembles de jazz seus contemporâneos, a orquestra de Ellington primava pela individualidade dos seus instrumentistas, os quais exibiam quase sempre um perfil mais próximo do solista que do músico de fileira. Não raramente, estes músicos mostravam igualmente orientações estilísticas muito diversificadas:

(...) [T]he Ellington band is a gathering of identities like no other. For decades it contained the voices of musicians of almost every temperament available in jazz. Sly, peevish, wise, ribald, sweet, contumacious, they spoke to and with and across each other (Ulanov 1979: 248).¹⁵⁴

¹⁵³ (a respeito de T. Monk, em particular sobre as suas peculiaridades musicais no contexto do *bebop*, ver Gioia 1998: 241; Kelley 1999: 149 e ss.).

¹⁵⁴ (a este respeito, ver também Tucker 2000: 312 e ss.; Shipton 2007: 190).

Travis Jackson recorda que a sonoridade particular de cada músico é caracterizada pelos recursos que emprega aos mais variados níveis (harmónico, rítmico, etc.), e que o processo de construção dessa sonoridade envolve inúmeras tomadas de decisão:

The word *sound* refers not only to the timbre of one's playing but also to particular usages of harmonic, rhythmic and textural resources in performance and composition. The way in which such individual sounds are achieved varies from instrument to instrument, musician to musician, but a number of variables as well as motivated and unmotivated decisions enter into the process (Jackson 2000: 35).

Mas a construção de uma identidade musical no domínio do jazz constitui um processo mais alargado que inclui e transcende os recursos técnicos da música. Lewis sublinha que um dos mais importantes aspectos da improvisação é a ideia de narrativa pessoal. Numa perspectiva afrológica, aquilo que se pretende de um improvisador é que conte a sua história; e isso implica construir a sua própria sonoridade, a qual representa e veicula não só as suas escolhas técnicas mas igualmente os traços da sua personalidade:

An Afrological notion of an improviser's "sound" may be seen as analogous to the Eurological concept of compositional "style", especially in a musically semiotic sense. Moreover, for an improviser working in Afrological forms, "sound", sensibility, personality, and intelligence cannot be separated from an improviser's phenomenal (as distinct from formal) definition of music. Notions of personhood are transmitted via sounds, and sounds become signs of deeper levels of meaning beyond pitches and intervals (Lewis 2002: 241).

Aqui se torna clara a necessidade de um conceito de identidade musical mais inclusivo e que esteja mais próximo desta noção de «som» no sentido afrológico de Lewis. A construção de identidade musical, portanto, consiste num processo profundamente complexo de definição de um posicionamento musical mas também pessoal, cuja manifestação maior é a própria música. Esta é, assim, simultaneamente ferramenta e representação de uma narrativa individual construída ao longo da vida do artista. A descrição de Ulanov da identidade musical de Ellington é um exemplo desta abordagem inclusiva que abraça a música mas também o perfil pessoal do artista:

He was in many ways a man of simple feeling, naïve and trusting, in the matter of feeling at least, who could not help blurting out his feelings when they were strong enough, both verbally and musically. He was also an extraordinary observer of the minutiae of human behavior. Those observations made their way into his music also, too often, unfortunately, in soft little piano asides that were lost in the noise of the band around him (Ulanov 1979: 247).

Esta dimensão extramusical da construção de identidades musicais acarreta frequentemente dificuldades. A este propósito, Hall observa que as identidades são construídas mais através de estratégias de diferenciação do que pela identificação com um todo (a sociedade, a tradição, etc.):

[Identities] are more the product of the marking of difference and exclusion, than they are the sign of an identical, naturally-constituted unity (...). Above all, (...) identities are constructed through, not outside, difference (Hall 1996: 4).

Winick corrobora esta ideia, propondo que as dependências de drogas de vários músicos de jazz tenham raiz não só no seu estilo de vida e nos espaços frequentados, mas também numa procura de marginalidade social e excepcionalidade individual. Com efeito, em momentos distintos da história os músicos recorreram sucessivamente a diferentes drogas, elegendo sistematicamente as de conotação social mais marginal (Winick 1961: 57).

A análise deste processo leva-nos de volta às já referidas tensões entre inovação e tradição que sempre caracterizaram o domínio do jazz. Perante uma extensa e canonizada tradição do jazz que, a partir de finais do século XX, se tornou facilmente acessível a qualquer estudante, o processo de busca por uma voz individual e diferenciada (bem como as inúmeras tomadas de decisão que acarreta) pode revestir-se de particular dramatismo: “(...) tension is between freedom of expression and the conventional musical materials of African-American traditions, including styles and ‘rules of the game’” (Pressing 2002: 203). O jovem músico vê-se, assim, pressionado, por um lado, pela necessidade de se mostrar inovador e diferenciado, e por outro, pela existência de um corpo de tradições e convenções às quais é necessário reportar-se em alguma medida. Neste sentido, Peter Watrous relata uma confidência do pianista norte-americano Brad Mehldau:

Brad Mehldau (...) once told me that being a young musician in the 1990s was particularly overwhelming because at first he felt he should absorb all of the earlier jazz styles. He said he gave up on that approach when he realized it was creating “a sort of postmodern haze that turns [young musicians] into chameleons with no identity” (Watrous 2002: 21-22).

O jazz afigura-se, por isso, um terreno privilegiado para a construção da identidade musical. Pela sua natureza elástica e amplamente pré-indeterminada, a performance jazzística exige a exposição de uma narrativa pessoal. Através de processos de emulação de outras referências

(geralmente numa fase inicial) e também de estratégias de diferenciação (geralmente numa fase posterior), o músico de jazz procura construir uma sonoridade individual que se distinga das restantes (essa sonoridade adquire vários nomes nos discursos do jazz, como vimos). Na perspectiva conciliadora que anteriormente expus, o conceito de «identidade musical» encontra, portanto, especial ressonância no domínio do jazz.

5. O jazz no mundo: a *jazz diaspora* e a «glocalização» do jazz

5.1. Sobre a localidade da música

O estudo da diáspora do jazz e o seu encontro com diferentes locais tem implicações no que diz respeito à noção de cultura geograficamente localizada. Esse tópico, como veremos, afigura-se particularmente complexo, pelo que se impõem algumas reflexões preliminares.

5.1.1. Cultura e local

Enquanto vários discursos, particularmente os de carácter empírico, continuam a fazer referência a traços culturais de âmbito nacional ou regional, o sociólogo Roland Robertson lança um alerta importante a respeito da delimitação geográfica da cultura:

(...) [I]n the present situation of global complexity, the idea of home has to be divorced analytically from the idea of locality. (...) One of the most significant aspects of contemporary diversity is indeed the complication it raises for conventional notions of culture. We must be careful not to remain in thrall to the old and rather well established view that cultures are organically binding and sharply bounded. In fact Lila Abu-Lughod opposes the very idea of culture because it seems to her to deny the importance of ‘halfies’, those who combine in themselves as individuals a number of cultural, ethnic and general features (...) (Robertson 1995: 39).

Com efeito, as sucessivas inovações tecnológicas do século XX (particularmente ao nível dos transportes e da circulação de informação), intensificadas já na era do pós-modernismo, obrigam-nos hoje a reconfigurar a nossa percepção da(s) cultura(s), nomeadamente no que diz respeito à possibilidade da sua delimitação espacial.

The story of mass migrations is hardly a new feature of human history. But when it is juxtaposed with the rapid flow of mass-mediated images, scripts, and sensations, we have a new order of instability in the production of modern subjectivities (Appadurai 2010: 4).

Assim, actualmente torna-se difícil conceber, por exemplo, a existência de culturas de alcance nacional, delimitadas pelas fronteiras políticas de um estado e homogéneas na sua caracterização – se é que alguma vez foi razoável adoptar este ponto de vista (sobre “musical dynamics of interculture”, ou seja, os fluxos transnacionais da música e respectiva problemática, ver Stokes 2004: 65). Esta constatação tem consequências significativas numa reflexão sobre o domínio do jazz. Regressando à discussão acima sobre a impossibilidade de

um nexo de causalidade permanente entre o contexto e o produto musical (ver Frith 1996), é importante notar que várias práticas musicais dentro do jazz envolvem princípios, estéticas, instituições, indivíduos e dinâmicas transnacionais¹⁵⁵.

[Y]es, people do make deliberate creative choices to use aspects of indigenous or indigenous aesthetics in their music and that's perfectly legitimate but that's not even done along national lines. Some of the people that I know who are the most interested in playing jazz using Japan indigenous instruments or playing jazz versions of Japanese folk songs aren't Japanese themselves (Patterson 2014).

Contudo, os discursos empíricos e comerciais sobre jazz são abundantemente povoados por categorias musicais cujo critério de definição é aparentemente geográfico: o que haverá de «europeu» no «jazz europeu»? Que traços de «portugalidade» poderemos identificar no «jazz português»?¹⁵⁶ Este tipo de formulação apresenta pelo menos dois problemas. O primeiro é como determinar exactamente o âmbito geográfico a que diz respeito. Por outras palavras, a que Europa se refere o «jazz europeu»? Ao continente europeu? À União Europeia? À Europa ocidental? Sabemos, por exemplo, que a expressão «jazz europeu» é frequentemente utilizada para denominar um conjunto de práticas, indivíduos, instituições e referências com enorme representação da Europa central e Escandinávia, e com representação mínima da região sul. Não raramente, esta etiqueta está associada directamente à editora alemã ECM, ao seu catálogo e ao particular ideal sonoro e estilístico que o seu fundador, Manfred Eicher, concretiza nos seus discos (ver Nicholson 2005: especialmente 195-222). É esta a perspectiva de António Pinho Vargas a respeito da categoria do «jazz europeu»:

O «jazz europeu» é uma coisa extremamente diversa, muito difícil de definir, não é? (...) O que eu acho é que, sobretudo aquilo que nos anos '70 começou a ser identificado com a etiqueta ECM, aquilo acabou por ter alguns traços que se podem identificar, um certo tipo de harmonia, um certo tipo de sequência de acordes (que eu por sinal não aprecio muito), que são acordes que nunca resolvem para o sítio correcto, e portanto passou a haver uma espécie de resolução harmónica típica da ECM (...) (Vargas 2008d, entr.).

¹⁵⁵ Isto acontece igualmente noutros domínios musicais. Como abordar analiticamente os incontáveis instrumentistas chineses, japoneses e coreanos dedicados à interpretação de música erudita europeia?

¹⁵⁶ Como veremos mais à frente, a caracterização de um «jazz português» com base nos estudos de caso considerados no âmbito deste texto não reside num critério geográfico mas sim na definição de um «universo musical português» (ver capítulo 9.3.).

Mário Laginha refere também a editora ECM como referência maior na caracterização de um «jazz europeu»:

[A]cho que a maioria dos países europeus teve já músicos tão fortes, com uma personalidade tão forte a fazer jazz, que realmente... o distanciou do jazz americano. (...) [P]or exemplo, a ECM (...) teve um papel importante nisso, deu um grande destaque, até pelo gosto do seu criador, a um tipo de música que eu acho que é, que tem muito a ver com jazz, a maioria das vezes, e que não é nitidamente jazz americano. E portanto eu acho que faz todo o sentido falar em «jazz europeu» (Laginha 2008, entr.).

João Paulo Esteves da Silva reafirma a complexidade deste conceito, recordando que algumas das maiores figuras do «jazz europeu» são na realidade norte-americanas:

Mas de facto, a partir de certa altura, o jazz evoluiu em determinados caminhos que foram ao encontro das tradições europeias, mesmo se os grandes protagonistas desse movimento são americanos. Que são, que são. Acho que, quer no jazz que se aproxima da música erudita, quer no jazz que se aproxima das tradições folclóricas, quer nas correntes mais intelectualistas ... E por isso, quando o Ornette Coleman tem as suas teorias, está a ser europeu, entre aspas. Os primeiros grupos que soam a «jazz europeu» são o grupo do Charles Lloyd, no final dos anos '60. Não é? É um grupo do «jazz europeu» em que são todos americanos (Silva 2008, entr.).

Em utilizações mais abrangentes, a expressão poderá até referir-se à produção musical dos países europeus de maior proeminência (que geralmente coincidem com os politicamente mais poderosos), como a França, a Alemanha, o Reino Unido, a Suécia e porventura a Itália. Em qualquer dos casos, dificilmente incluirá a diversidade da música feita na Rússia, na Grécia ou em Portugal. Compreendemos, portanto, que a expressão «jazz europeu» é uma das representações correntes dos países hegemónicos, ou seja, dos centros económicos e financeiros. Estes centros, ao mesmo tempo que dirigem os destinos da Europa, têm margem para o desenvolvimento de práticas que, embora estejam nas margens, adquirem nesse contexto de marginalidade um protagonismo hegemónico.

Um segundo problema derivado desta formulação reside em conseguir determinar precisamente o que caracteriza esse tipo de identidade regional ou nacional. Como decidimos o que torna o jazz «nacional»? O que é a «portugalidade» (ou a «italianidade», ou a «germanicidade»)? Que características lhe reconhecemos e como se poderão elas traduzir em expressão musical? Numa conversa informal, o divulgador e crítico de jazz português José Duarte referiu-se ao início do «jazz português» a partir da publicação do álbum *Sempre* (1999), do saxofonista Carlos Martins (1961-). Este registo apresenta versões jazzísticas de

composições do cancioneiro popular português, como “Maio Maduro Maio” (José Afonso), “E Depois do Adeus” (José Calvário) ou “Pedra Filosofal” (Manuel Freire). Neste caso, o critério de determinação da nacionalidade do jazz é claramente o repertório. Esta perspectiva, na minha opinião, deixa de fora inúmeros projectos e registos anteriores da autoria de outros músicos que compuseram material original ou interpretaram repertório do cancioneiro norte-americano ou outro. Um outro registo discográfico promove uma reflexão adicional a respeito deste tópico: em 1972, o saxofonista norte-americano Steve Lacy editou o álbum *Estilhaços* (Lacy 2012/1972). O fonograma, registo de um concerto em Lisboa nesse mesmo ano, protagonizava o próprio Lacy e também Steve Potts nos saxofones, Irene Aebi (esposa de Lacy) em vários instrumentos, Kent Carter no contrabaixo e Noel McGhie na bateria e na percussão. O álbum foi produzido e gravado por portugueses e publicado pela Guilda da Música. Poderá ser classificado, portanto, como «jazz português»?

No contexto geográfico da Península Ibérica, uma comparação entre as categorias comerciais de «jazz português» e «jazz flamenco» deixa a descoberto duas formas distintas de conceptualizar o problema do jazz «glocalizado». Apesar dos evidentes paralelos entre os contextos geográficos e políticos de Portugal e Espanha no século XX, existem diferenças assinaláveis no que diz respeito aos processos de transculturação associados ao jazz. Aparentemente, os dois países estiveram sujeitos de forma análoga aos movimentos «glocalizadores» do jazz, sendo que as categorias de «jazz português» e «jazz flamenco» representam um estágio final de transculturação, ou seja, formas «glocalizadas» (e portanto emancipadas) de jazz¹⁵⁷. Contudo, uma breve análise permite compreender que, enquanto o primeiro adopta um critério essencialmente geográfico (jazz «português»), o segundo responde a um critério estilístico (jazz + *flamenco*). É certo que a expressão «jazz português» tem implicações estilísticas (encerradas na complexa noção de «portugalidade» na música), e que o termo «jazz flamenco» remete facilmente para um determinado contexto geográfico (Espanha, ou até mesmo sul de Espanha, ou Andaluzia – ver Katz 2001a); no entanto, esta distinção no critério, para além das visíveis consequências terminológicas que acarreta, parece fazer referência a dois processos substancialmente distintos, sendo que o primeiro tem um carácter essencialmente político e o segundo se encontra mais próximo do diálogo estilístico (ver

¹⁵⁷ De resto, o livro de José María García Martínez sobre a história do jazz em Espanha intitula-se *Del Fox-Trot al Jazz Flamenco* (Martínez 1996).

capítulo 2.1.), e portanto da música propriamente dita. O conceito de «jazz flamenco» afigura-se, assim, menos problemático no sentido em que não implica uma referenciação geográfica explícita.

O pianista João Paulo Esteves da Silva oferece alguns contributos para uma abordagem útil da temática do jazz «glocalizado». Com efeito, qualquer critério que adoptemos para determinar a localidade da música (a nacionalidade dos músicos, a autoria do repertório, o local de gravação, ou outro) parece apresentar limitações. Assim, João Paulo prefere deslocar o foco para os processos criativos por detrás da música:

[U]ma pessoa pode pegar em qualquer cantiga, seja portuguesa, francesa, finlandesa, o que se quiser, uma canção popular, e tocá-la igual ao que faria o Sonny Rollins ou o John Coltrane. E isso não faz disso «jazz finlandês», ou «jazz português», ou «jazz inglês» (...). Eu acho que o que interessa no jazz, para as características que fazem o jazz como tipo de música, é a linguagem mesmo, a maneira de fazer. E a maneira de fazer pode partir de uma canção de qualquer origem que seja, e depois é no fazer que se transforma em jazz assim, ou jazz assado, ou em não-jazz. Não é tanto porque eu pego numa cantiga do Zeca Afonso que eu vou fazer «jazz português» enquanto música portuguesa, não é? No Zeca é difícil, mas essa tal cantiga posso levá-la para outros sítios, para fora de Portugal. Tal como, por exemplo, o que acontece no fado. Se a Amália cantasse uma cantiga qualquer de jazz, não era jazz, não é? Se a Amália pegar na mesma canção que canta a Billie Holiday, não vai ser blues, vai ser fado. Portanto é na maneira de cantar, nas inflexões da voz, na maneira de estar no tempo, aí é que vai aparecer o tal fado ou não-fado. No jazz é a mesma coisa. Digamos que não é tanto por pegar num tradicional ou numa cantiga portuguesa mas é se se consegue ou não fazer jazz atrás, *aquem*... tendo uma atitude daquilo que produziu essa música, como se o produzir jazz tivesse conseguido ir ao processo criativo dessas melodias portuguesas. Isso sim. E fazer algo ali, a partir dali (Silva 2008, entr.).

A descrição de João Paulo Esteves da Silva encontra paralelismo numa outra citação da autoria de um outro pianista, já apresentada anteriormente neste texto: “[j]azz is not a ‘what’, it’s a ‘how’, and if you do things according to the ‘how’ of jazz, it’s jazz” (Bill Evans, apud Kirchner 2000: 3). Esta perspectiva parece vir de encontro à definição de jazz que adoptei para este texto (ver capítulo 1.3.) no sentido em que coloca a ênfase nos processos e não em ingredientes fixos, destaca o carácter eminentemente performativo do jazz, e faz referência implícita ao seu relacionamento elástico com os «modelos» para a performance.

Nesta altura, é importante sublinhar que a recusa epistemológica da noção de cultura geograficamente delimitada não equivale a anular o papel do meio na determinação do produto

musical. Ao invés, sabemos que a música é sempre devedora do contexto físico e sonoro em que surge, incluindo toda a multiplicidade de agentes envolvidos:

In the same way Louis Armstrong's music reflected New Orleans or Duke Ellington's music Harlem, [Gianluigi] Trovesi reflects the influence of his hometown of Bergamo, reimagining jazz in vivid Mediterranean hues, dancing folkloric themes, and bursts of vivid Mediterranean color (Nicholson 2005: 180).

Potencialmente, são vários os factores contextuais influentes na definição de manifestações expressivas (em particular musicais), mas um dos mais centrais para esta discussão é aquele a que Schafer designou por «paisagem sonora» (no original em inglês, “soundscape” - Schafer 1969), ou seja, o conjunto de sons que nos rodeiam durante a nossa experiência humana quotidiana. Estes incluem tanto os sons com origem na natureza (animais, ventos, etc.) como os sons gerados pelos seres humanos (desde a música aos ruídos das actividades quotidianas). Central neste conceito é a ênfase sobre o indivíduo e a forma como este percebe essa paisagem sonora. Barry Truax, no seu *Handbook for Acoustic Ecology*, descreve o conceito da seguinte forma:

An environment of SOUND (or sonic environment) with emphasis on the way it is perceived and understood by the individual, or by a society. It thus depends on the relationship between the individual and any such environment. The term may refer to actual environments, or to abstract constructions such as musical compositions and tape montages, particularly when considered as an artificial environment (Truax 1999/1978: "soundscape").¹⁵⁸

Nesta perspectiva, a ecologia sonora existe precisamente na medida em que o indivíduo a percebe, pelo que se torna um factor determinante na sua experiência individual, incluindo os seus processos criativos¹⁵⁹. Podemos, portanto, encarar a paisagem sonora como um elemento de forte influência sobre a configuração dos produtos musicais. Os testemunhos de dois dos principais colaboradores deste trabalho, António Pinho Vargas e Mário Laginha, suportam esta ideia:

¹⁵⁸ As paisagens sonoras têm sido o principal objecto de estudo da ecologia acústica (“acoustic ecology”), uma disciplina surgida durante a década de 1970 no Canadá, precisamente com a publicação do livro de Truax: “[t]he term acoustic ecology first appeared in the mid-seventies, to our knowledge, when the World Soundscape Project (WSP) at Simon Fraser University in Vancouver, Canada published the *Handbook for Acoustic Ecology*” (Truax 1999/1978; Westerkamp 2000: 4).

¹⁵⁹ Steven Feld, no seu *Sound and Sentiment* (1990), traça uma autêntica etnografia do som enquanto sistema cultural no contexto dos Kaluli da Papua Nova Guiné. A noção de paisagem sonora está aqui subjacente, muito embora com implicações distintas.

Eu não posso evitar as consequências de ter nascido em Portugal e de ter vivido aqui praticamente a vida toda, não é? É evidente que viajei, já fui ao estrangeiro, mas isso não é significativo; eu nunca estive instalado em Nova Iorque, por exemplo. Portanto, é óbvio que o facto de ter nascido em Portugal, de ter nascido no Porto, tem determinadas consequências do ponto de vista daquilo que me envolve auditivamente, não é, o som. Quer dizer, o som deste país. Eu nasci a ouvir as músicas populares, os ranchos folclóricos, a música alentejana, etc., quer dizer, ... Portanto isso, quer eu queira quer não, marca-me. Se eu tivesse nascido nos Estados Unidos, nunca teria ouvido essa música e teria ouvido outra música. Nesse sentido, provavelmente, a dita influência da música portuguesa vem pela via da intuição e pela via ... indirecta, digamos. Qualquer coisa que não é pensada enquanto tal (António Pinho Vargas, apud Ferrão et al. 1987).

Repare, isto é uma ecologia sonora, nós nascemos aqui, não é? Há gente que não, que quer fechar o mais que pode os ouvidos ao facto de ter nascido aqui. Nós estamos a falar do jazz, não é, sabemos que é uma música americana, isto é uma espécie de música que (...) começou lá, inventada pelos negros americanos, é aquela cultura, depois expandiu, no interior dos próprios Estados Unidos e depois para fora dos Estados Unidos, e neste momento é uma música global, digamos assim, há músicos de jazz em todos os países que têm contacto com a cultura ocidental. O Japão, a Índia, quer dizer, há músicos de jazz - na Europa nem se fala - e portanto o jazz passou a ser um vocabulário, passou a ser a grande música improvisada do séc. XX, não é? Por isso, que eu tenha a marca do meu local é normal. (...) É um facto inegável. Para mim é inevitável. Há pessoas que têm a capacidade de tentar tapar os ouvidos à ecologia sonora que os circunda e imaginarem-se, por hipótese, em Nova Iorque ou em Chicago. Tal como, na música contemporânea, alguns fazem o mesmo, tapam os ouvidos e se imaginam em Paris ou em Berlim. Mas cada um faz o exercício de surdez ao mundo que quiser, portanto, na minha perspectiva é uma espécie de esquizofrenia (...): vivem em Portugal mas imaginam-se noutro sítio. E vivem como se estivessem noutro sítio. Só que compram a *Downbeat* - no caso dos músicos de jazz - ou o *Jazz Magazine*, se forem pró-europeus, e então estão naquele imaginário. Os compositores compram os discos do Boulez, e tal, assinam não sei quê do IRCAM, e imaginam-se em Paris, ou não sei onde. São formas de recusar a realidade (Vargas 2008d, entr.).

Há elementos (...) que vêm das minhas influências que tornam o meu jazz característico. E então se é característico, é o quê? Vou ter que dizer que é português: eu, vivendo aqui, com as minhas influências, deu este resultado e este resultado é uma música que se distingue de outras, não é igual, estás a perceber? (Laginha 2008, entr.)

No contexto alargado dessa paisagem sonora, a língua em particular parece desempenhar um papel fundamental. João Paulo Esteves da Silva pronuncia-se sobre o peso da língua e da ecologia sonora em geral (a que chama “ambiente acústico”) na música que produz:

A minha atenção à língua portuguesa de certeza que influenciou o tipo de melodias que me ocorrem. Mesmo antes de eu poder ser um interessado na tradição, e nas recolhas por esses campos fora, o facto de me ter assumido como português e de gostar e de cultivar também a língua portuguesa, de certeza que... há uma ponte em que as melodias não são as mesmas, para um falante de francês ou americano do que se for falante de português. (...) Sim, a música que eu faço tem uma ligação à língua. E, quem sabe, ao sítio. As músicas são feitas com determinado ambiente acústico e o

feed back desse ambiente acústico não pode deixar de influenciar, nomeadamente quando se improvisa, não é? Quando se deixa vir o que vem. Se estamos em Portugal, e falamos português, e deixamos vir o que vem, algo de português virá (Silva 2008, entr.).

Johnson oferece um outro exemplo deste papel da língua enquanto factor determinante de localidade:

Language was a mediating factor, especially apparent in different language groups such as Finno-Ugrian. Jalkanen has shown how the prosody of Finnish produced a distinctive local tango. A study of Finnish lyrics superimposed on jazz material may well cast light on the acculturation process (Johnson 2002b: 39).

Em síntese: parece-me que a noção de cultura (bem como de identidade) a que aludo neste capítulo está mais centrada no indivíduo do que numa comunidade espacialmente localizada. Ou seja, no cenário pós-moderno em que vivemos, caracterizado por uma enorme mobilidade de pessoas, produtos e informação, cada indivíduo constrói a sua experiência individual com referência a diversos contextos. Esta experiência pode estar integrada em relações culturais geograficamente próximas e/ou fazer parte de outras relações geograficamente distantes ou até sem definição geográfica. Um exemplo importante é o da internet: a vivência subjectiva das possibilidades oferecidas pela internet é «aterritorial» por natureza, e no entanto exerce forte influência pela multiplicidade de recursos e dinâmicas que disponibiliza. No fundo, a cultura constitui os modos subjectivos como lidamos com as forças da globalização, como sugerido por Stokes:

[G]lobalization is usually presented in terms of (...) systems (...) that lie largely beyond human agencies, desires and plans, that force us, human subjects, to reckon with and respond to the enormous changes going on around us (...). 'Culture' (including music, naturally) is the means by which we do this reckoning, either encouraging us to retrench into fantasies of locality, boundedness and authenticity, or aiding us in our struggle to grasp what these systems (...) are doing to us (Stokes 2007: 5).

Assim, e para utilizar o exemplo dos pianistas em análise no âmbito deste trabalho, mais do que interpretar a identidade musical dos pianistas em função do contexto (local, nacional, internacional) a que estiveram supostamente sujeitos, interessa sobretudo analisar essa identidade musical à luz da sua experiência subjectiva (musical e outra) nesse(s) contexto(s). A paisagem sonora/ambiente acústico exerce sobre cada indivíduo um importante efeito, mas exactamente na medida em que ele a percebe. O processo de transculturação associado ao jazz pode, portanto, perspectivar-se como um trajecto descrito entre um determinado

contexto (colectivo ou individual) e as particulares subjectividades de diferentes indivíduos (como por ex. os pianistas aqui mencionados), e não necessariamente entre um espaço geográfico e outro. Daqui decorre a centralidade do indivíduo neste trabalho, e a proeminência da entrevista como ferramenta metodológica essencial (como mencionei no ponto da Introdução dedicado às metodologias de investigação).

5.1.2. Música, local e globalização

Os processos de transculturação associados ao jazz acarretam necessariamente implicações ao nível da tensão tradição/ inovação anteriormente abordada (ver capítulo 3.5.). Como observámos, Cohen (1997) e Johnson (2002b) subscreveram o princípio segundo o qual as alterações se produzem com mais facilidade na periferia do que no centro, em virtude de uma certa emancipação criativa gozada pelos locais periféricos em relação aos cânones tradicionais (de resto, este é o princípio basilar da teoria do difusionismo). Particularmente na Europa, um considerável distanciamento, tanto cultural quanto geográfico, em relação à tradição do jazz de ascendência africana americana promoveu uma postura estilística abrangente e inclusiva. Observamos agora que essa inclinação para a inovação é também devedora do processo de transculturação a que a música esteve sujeita, negociando tradições musicais importadas com práticas locais frequentemente muito enraizadas, e por conseguinte originando produtos musicais necessariamente inovadores em relação a essas tradições.

Observando este fenómeno a partir do prisma local (por oposição ao prisma do jazz enquanto prática em migração), existe em vários discursos um temor generalizado pelo desvanecimento das práticas culturais locais (e, por conseguinte, pela perda de traços identitários locais) por via das imposições das culturas hegemónicas¹⁶⁰.

There is an evident tendency to think of globalization in a rather casual way as referring to very large-scale phenomena (...). It is part of the 'mythology about globalization' (...) which sees this concept as referring to developments that involve the triumph of culturally homogenizing forces over all others (Robertson 1995: 25).

¹⁶⁰ De forma aparentada a esta narrativa, Thomas Turino utiliza o termo «globalismo» para se referir ao discurso contemporâneo que equipara o «global» e a «globalização» ao mercado livre capitalista e as suas tecnologias, ideologias, instituições e produtos (Turino 2003: 52-53) (ainda sobre os receios de homogeneização cultural como consequência dos fluxos da globalização, ver Guilbault 2006: 137-138).

Much of the talk about globalization had tended to assume that it is a process which overrides locality (Robertson 1995: 26).

Segundo Stokes, este receio de um imperialismo cultural é justificável:

It is not easy (...) to dismiss the charge of cultural imperialism. Fundamental asymmetries and dependencies in musical exchange have deepened all too evidently. European and North American rock and pop superstars are prominent in charts, music stores, and cassette stands across much of the third world; the reverse is not true. (...) The globalization of music cements the hegemony of significant racial and gendered hierarchies in many parts of the world. (...) World music discourse wraps in a warm language of mutually beneficial, politically benign exchange the exploitation of non-Western sounds (Stokes 2004: 55).

Concomitantemente, Mitchell observa que o domínio cultural anglo-americano levou a uma visão nostálgica e romantizada que perspectiva as músicas locais como forças opositoras do imperialismo representado pelo mercado musical global. Nesta visão, as práticas musicais locais constituem uma herança plena de autenticidade em luta contra as forças globais, sendo estas perspectivadas como artificiais e homogeneizadoras.

A realidade, contudo, é muito menos linear: “[t]he reality (...) is far more complicated, with local musical forms combining with predominant Anglo-American genres to produce what Negus describes as ‘a tension between progress and restoration’” (Mitchell 1996: 265). Também Robertson considera que as ideias de localidade e globalidade são na realidade muito relativas e lembra que grande parte do que é denominado como «local» é na realidade construído numa base trans-local ou super-local, ou seja, constitui apenas uma expressão localizada de fórmulas globais¹⁶¹. Para além disto, o autor observa que as dimensões do «local» e do «global» estão profundamente interconectadas:

(...) Hannerz has remarked that for locals diversity ‘happens to be the principle which allows all locals to stick to their respective cultures’. At the same time, cosmopolitans largely depend on ‘other people’ carving out ‘special niches’ for their cultures. Thus, ‘there can be no cosmopolitans without locals’ (Robertson 1995: 29).

Esta ideia encontra apoio também em Stokes, que se refere a mudanças recentes na forma como são perspectivadas as noções de «local» e «global»:

¹⁶¹ Por exemplo: à excepção do nacionalismo inglês, todas as identidades nacionais emergiram enquanto parte de um processo essencialmente internacional (Greenfeld apud Robertson 1995: 30).

The production of locality and place is no longer considered the inevitable and benign result of small-scale, face-to-face interaction, but instead a project in which many actors have an interest and a stake. Locality (...) is constructed, enacted, and rhetorically defended with an eye (and ear) on others, both near and far (Stokes 2004: 50).

Assim, aquilo que denominamos de «local» está essencialmente incluído no «global», e por conseguinte a globalização implica a «invenção» da localidade. Roland Robertson conclui, por isso: “[t]here is no good reason (...) to define globalization largely in terms of homogenization. (...) [I]t makes no good sense to define the global as if the global excludes the local” (1995: 34; Kruse 2010). O antropólogo Arjun Appadurai também apela a uma nova perspectiva sobre a dinâmica «local»/«global»:

(...) [A]s rapidly as forces from various metropolises are brought into new societies they tend to become indigenized in one or other way; this is true of music and housing styles as much as it is true of science and terrorism, spectacles and constitutions. (...) The new global cultural economy has to be understood as a complex, overlapping, disjunctive order, which cannot any longer be understood in terms of existing center-periphery models (Appadurai 1990: 295-296).¹⁶²

Appadurai observa que as forças homogeneizadoras são frequentemente integradas nas políticas culturais locais, e depois exportadas novamente sob a forma de discursos heterogêneos. A isto o autor chama de «repatriação da diferença»¹⁶³ (ver Appadurai 1990: 306 e ss.; Nicholson 2005: 166 e ss.; Appadurai 2010: 42 e ss.):

The globalization of culture is not the same as its homogenization, but globalization involves the use of a variety of instruments of homogenization (...), which are absorbed into local political and cultural economies, only to be repatriated as heterogeneous dialogues of national sovereignty, free enterprise, fundamentalism, etc. (Appadurai 1990: 307).

Como sistematização de uma alternativa, Appadurai propõe a utilização de uma série de vectores que partilham o sufixo *-scapes*, como forma de salientar a sua natureza fluida:

I propose that an elementary framework for exploring such disjunctures is to look at the relationship between five dimensions of global cultural flow which can be termed:

¹⁶² Anthony Giddens suporta este argumento: “[g]lobalisation has to be understood as a dialectical phenomenon” (1991: 22).

¹⁶³ No original em inglês, “repatriation of difference”. Tradução minha.

(a) ethnoscapas; (b) mediascapas; (c) technoscapas; (d) financescapas; and (e) ideoscapas (Appadurai 1990: 296).¹⁶⁴

Segundo este esquema de Appadurai, a música encaixa tanto nas *mediascapas* (enquanto informação veiculada pelos media e simultaneamente imagem por eles criada) como nas *ideoscapas*, embora este último termo se refira mais particularmente a ideias de cariz político. O jazz, enquanto expressão musical da cultura hegemónica dos EUA no século XX, está directamente implicado nesta discussão. A este respeito, o escritor japonês Yui Shôichi propôs a expressão “jazz nationalism” para denominar o processo de adaptação do jazz a diferentes espaços geográficos por via da exploração de práticas locais:

According to this theory (first articulated in the late 1960s), jazz, rather than sweeping away the diversity of global cultures, provides a mechanism for rediscovering indigenous traditions. Yui argued that as ethnic pride and liberation movements swept the globe in the postcolonial era, peoples of color drew on their respective heritages to create original music that was both part of a universal language called *jazz* and a singular expression of national or ethnic identity. (...) The U.S. State Department may have hoped jazz would irrevocably bind other nations to its vision of a capitalistic and democratic “Free World”. Instead, artists and audiences around the world reconceptualized jazz to represent liberation from “white” American hegemony (Atkins 2003: xix).

Portanto, Shôichi defende que o jazz constitui, neste processo, não uma ameaça de aniquilação da localidade, mas sim uma importante ferramenta de recrudescimento das tradições locais e até de combate à hegemonia norte-americana.

5.1.3. Problemas terminológicos

Uma última reflexão associada ao tema da localidade da cultura está relacionada com a forma como se designa o encontro de culturas. Que nome atribuímos aos momentos de encontro entre culturas? Que pressuposições localizamos no centro deste processo? Esta reflexão tem importantes implicações terminológicas, pelo que me refiro aqui ao texto de Margaret Kartomi (1981) sobre essa temática. Na procura de terminologia adequada, a autora (seguindo o exemplo de Nettl 1978) opõe-se à utilização de termos populares na literatura, como «transplantação» (numa analogia biológica) ou «aculturação»¹⁶⁵. As objecções repousam

¹⁶⁴ Stokes corrobora esta ideia e apoia-se na sistematização proposta por Appadurai: “[t]he nation-state system no longer orders and contains the global flows of finance, labor, commodities and ideas (...). These circulate according to new logics (footnote: Appadurai’s ‘scapes’)” (Stokes 2007: 3).

¹⁶⁵ No original em inglês: “transplantation” e “acculturation” (tradução minha).

essencialmente na etimologia destes termos e nas conotações historicamente adquiridas. O termo «aculturação», em particular, está associado a um pensamento eurocêntrico e potencialmente supremacista no contexto colonial (1981: 232). Adicionalmente, a utilização deste termo baseia-se numa premissa de difícil sustentação: falar em «aculturação» de expressões musicais distintas significa pressupor a existência de música não-aculturada, ou seja, em nenhuma medida moldada pelo contacto cultural; numa palavra: «pura». Ora, como a própria autora observa, esse cenário dificilmente existe na realidade:

It is highly doubtful that any completely isolated cultures exist in the world today. Thus, there is a strong likelihood that all musics are syntheses of more than one cultural (...) influence. (...) Intercultural musical synthesis is not the exception but the rule. (...) As long as we labor under the false assumption that there is such a thing as a “pure”, “untainted” line of musical tradition on the one hand, and an “acculturated” or “adulterated” one on the other (...), then we must logically expect to disapprove of all the musics that exist, have existed and will exist in the universe at large (Kartomi 1981: 230).

Bhabha classifica esta possibilidade da seguinte forma: “the absurd notion of an uncontaminated culture in a single country” (Bhabha 1996: 53). Mitchell explica como as reivindicações de «autenticidade» e «pureza» não fazem sentido se considerarmos os processos de transculturação que têm um longo historial nas dinâmicas culturais entre o Ocidente e os países não-ocidentais:

Local musics’ interaction with norms of international entertainment and a ‘universal pop aesthetic’ has meant that any ethnographic claims of authenticity in these local forms by musicologists are confronted with the hybridization of these forms as a result of their ‘contamination’ by Western technological and musical influences. But this interaction has been a continuous historical and highly productive process (...). “(...) [T]hen the ‘modernisation’ and ‘Westernisation’ rejected in the name of musical ‘authenticity’ or which syncretism is supposed to graft on to the tradition, are terms empty of meaning” (Mitchell 1996: 56).

Neste sentido, as mesmas objecções terminológicas se poderão apontar ao emprego do termo «hibridismo» e seus derivados (para uma discussão sobre o hibridismo na música e respectiva tipologia, ver Piedade 2011)¹⁶⁶. Kartomi propõe, assim, a utilização da expressão «transculturação musical» ou, em alternativa, as expressões «síntese musical» e «sincretismo musical»¹⁶⁷. No âmbito deste texto, optei por empregar a primeira possibilidade, à semelhança

¹⁶⁶ Mitchell (1996: 56 e ss.) utiliza as expressões «hibridismo» e «transculturação» concomitantemente, o que gera alguma equívocidade.

¹⁶⁷ No original, “musical transculturation”, “musical synthesis” e “musical syncretism” (Kartomi 1981: 233).

de outras fontes que consultei (nomeadamente no âmbito dos *jazz studies* mas não só, ver Mitchell 1996: 56 e ss.; Nicholson 2005: especialmente 125, 166).

5.2. *Jazz diaspora*, «glocalização» e *musical cosmopolitanism*

Muito embora seja consensual que o domínio do jazz se configurou inicialmente em Nova Orleães, nos EUA, é certo que rapidamente transcendeu essa área geográfica. Na verdade, durante as primeiras décadas da sua existência as alterações estilísticas corresponderam a transições geográficas motivadas pela migração de músicos:

The dominant readings of jazz history have concentrated on chronology: the historical succession from New Orleans jazz to classic jazz, swing, bop and beyond (...). While such accounts are not modeled in terms of the diaspora, they are locked into it, since these stages happen also to correspond to diasporic factors. From New Orleans to the classic jazz of Chicago, from Kansas City to the bop hothouse of New York – each stylistic shift is also marked by a geographical shift (Johnson 2002b: 33).

Os fluxos geográficos de jazz estenderam-se imediatamente também a locais fora dos EUA, tirando partido de um conjunto de factores adjuvantes e reflectindo a crescente influência internacional dos Estados Unidos ao longo do séc. XX. Segundo E. Taylor Atkins, apenas dois anos após as primeiras gravações discográficas de jazz (que datam de 1917), a Original Dixieland Jazz Band tocava em Londres para o rei Jorge V, e apenas três anos depois disso, era possível encontrar no New York Times o relato jornalístico de uma volta ao mundo em que “o inevitável jazz”¹⁶⁸ parecia omnipresente:

In the early twentieth century, innovations in communication technologies, radio broadcasting, mass print media, and sound recording coincided with the height of colonialism and a new ethos of cooperative diplomacy emergency after the First World War, making it virtually impossible to contain jazz music, its performance techniques, and its ethos of personal liberation within the borders of one country (Atkins 2003: xiv) (ver também Johnson 2002b: 33).

Já em meados da década de 1920, o jazz tinha atingido destinos tão geograficamente díspares como a África do Sul, a Rússia, as Filipinas ou o Japão, encontrando aí intérpretes locais de qualidade. Atkins sublinha o papel do jazz enquanto transgressor da ideia de nação e, portanto, enquanto arauto da globalização:

¹⁶⁸ Tradução minha, a partir do original em inglês (Atkins 2003: xiv).

[P]ractically from its inception, jazz was a harbinger of what we now call “globalization”. In no one’s mind have the music’s ties to its country of origin been severed, yet the historical record proves that it has for some time had global significance (...). Jazz exists in our collective imagination as both a *national* and *postnational* music, (...) as a transgressor of the idea of the nation, as an agent of globalization (Atkins 2003: xiii).

Bruce Johnson designou este processo por “jazz diaspora” (2002b), um movimento à escala global que fez uso de dois canais fundamentais. O primeiro desses canais foi a migração de músicos e públicos. Concentremo-nos no caso da Europa, expressão maior deste movimento: “[s]hortly after the turn of the century, the balance in the flow of entertainers from Europe to the US was reversed, accelerating the internationalization of African-American entertainment” (Johnson 2002b: 34). Não considerando os artistas africanos americanos intérpretes de géneros precursores do jazz durante o período de viragem do século e primeiras décadas de 1900 (refiro-me particularmente aos espectáculos de variedades ou revista (Goddard 1979: 79-112; Veloso, Mendes, e Curvelo 2010: 649), este movimento tem início com as excursões dos Jazz Kings de Louis Mitchell (1917), da Original Dixieland Jazz Band, dos Hellfighters de James Reese Europe (1918) e da Southern Syncopated Orchestra de Will Marion Cook (com Sidney Bechet) (1919) (Welburn 1987: 36 e ss.; Moody 1993; Southern 1994: 344; Johnson 2002b: 34; Shipton 2007: 262).

No entanto, para além das visitas ocasionais e efémeras de inúmeros músicos de jazz à Europa para concertos ou tournées (as quais foram acontecendo renovadamente ao longo do século XX), tiveram especial relevo os casos de músicos que ali estabeleceram residência. Motivados por razões pessoais, sociais, artísticas ou económicas, inúmeros músicos de jazz norte-americanos fixaram-se, durante períodos maiores ou menores, em diversos locais da Europa como Londres, Paris, Amsterdão ou Copenhaga. Bill Moody chamou-lhes “the jazz exiles” (1993):

No longer was it necessary to spend nearly two weeks in crossing and recrossing the Atlantic. As a notable result, musicians living in Europe never felt cut off and far from home. In addition, many had concluded that European audiences were more appreciative than the ones found back home. (...) The jazz musician naturally goes where the business is, or more bluntly, where the money is. There were opportunities in Europe, especially for black musicians, who generally found less racial discrimination there (Dance 1993: xiii-xiv).

Entre os “jazz exiles”, o clarinetista de Nova Orleães Sidney Bechet é considerado um pioneiro: enquanto parte da Southern Syncopated Orchestra de Will Marion Cook, Bechet

permaneceu na Europa quando o resto da orquestra regressou a casa em 1919. Comprou o seu primeiro saxofone em Londres e fixou residência em França¹⁶⁹. Mas Bechet não seria seguramente o único; nas décadas seguintes, inúmeros músicos seguiriam as pegadas do clarinetista: “[o]ne of the most important twentieth-century international cultural migrations was under way. It can be compared to German directors and composers moving to Hollywood in the early days of film” (Zwerin 2000: 537). Entre os músicos fixados na Europa ao longo do século XX contam-se figuras de relevo do jazz norte-americano como Don Byas (França, Holanda, Dinamarca), Bud Freeman (Londres), Ben Webster (Copenhaga), Bud Powell (Paris), Dexter Gordon (Paris, Copenhaga) ou Phil Woods (França) entre vários outros (ver Goddard 1979; Moody 1993; Zwerin 2000; Benedikt 2007). A maioria deles acabou por regressar a certa altura aos EUA¹⁷⁰.

Um segundo e fundamental canal diaspórico é representado pelos meios de comunicação de massas. Já anteriormente observámos o papel dos *media* (e as suas sucessivas inovações tecnológicas) na disseminação e configuração do jazz. Recursos como a música impressa, a rádio, o registo em fonograma ou o cinema não só se encarregaram de fazer chegar o jazz a (virtualmente) todas as regiões do planeta mas também desempenharam frequentemente uma função fulcral na modelagem estilística e formal desta música. Particularmente nos locais mais distantes do epicentro norte-americano, a recepção e assimilação do jazz foram fortemente determinadas pelo acesso a jazz tocado ao vivo, transmissões de rádio, registos fonográficos, etc., não raramente com consequências audíveis no jazz praticado nesses locais:

Sound technology was thus both channel and filter, determining which forms and examples of jazz would be disseminated, depending on access to recording, marketing and distribution. Paul Whiteman’s record sales made him a major influence on the perception of what ‘jazz’ meant, occluding the New Orleans and classic styles during the 1920s (Johnson 2002b: 38).

¹⁶⁹ À semelhança de outros artistas norte-americanos estabelecidos na Europa em décadas subsequentes, Bechet tornar-se-ia uma figura de enorme proeminência em França. Neste processo teve particular peso a figura do crítico e autor Charles Delaunay (1911-1988), também directamente envolvido na fundação do Hot Clube de France em 1932 (Zwerin 2000: 538).

¹⁷⁰ O regresso de Dexter Gordon aconteceu no ano de 1976, após catorze anos de exílio em Paris e Copenhaga. O evento que marca simbolicamente esse regresso foi um concerto em Outubro desse ano, no mítico clube Village Vanguard em Nova Iorque. Foi um momento de enorme celebração do saxofonista, com uma enorme multidão de fãs e jornalistas à espera para assistir ao concerto (Moody 1993: 5; Benedikt 2007).

Assim, a diáspora do jazz não constitui um processo posterior à sua definição enquanto domínio musical. Nos encontros entre o jazz e as práticas culturais locais mediados pelos meios de comunicação social, a *jazz diaspora* é efectivamente o processo através do qual o jazz se vai definindo:

The jazz diaspora is thus a case-study of the negotiation between local cultural practices and global cultural processes, between culture and mass mediations. (...) Jazz was not ‘invented’ and then exported. It was invented in the process of being disseminated (Johnson 2002b: 39).

Este processo de expansão geográfica realizou-se de forma crescente ao longo do século e teve repercussões tanto nos locais de destino como no próprio domínio musical do jazz. O jazz foi exportado para todo o mundo enquanto expressão de modernidade, absorveu práticas diversas e foi igualmente absorvido em diferentes contextos culturais. Este é um processo caracterizado por uma dinâmica de reciprocidade que desafia a já referida perspectiva imperialista de uma globalidade homogeneizante que anula a dimensão local.

Jazz articulated musical modernity on a global level, but with local inflections – manifested in instrumentation, repertoire, musical structures, performance protocols and even emotional range – which grew out of local traditions (Johnson 2002b: 42-43).

Os processos de transculturação associados ao jazz nesses locais, essas “homes away from home”, para utilizar a expressão de K. Leander Williams (2002), estão sujeitos a uma série de factores locais de ordens diversas¹⁷¹, nomeadamente a situação política, a conjuntura social, as estruturas culturais e de ensino, as práticas musicais locais, e a acção dos “local heroes” (Atkins 2003: xxiii) enquanto, por um lado, agentes facilitadores da recepção e disseminação da música e, por outro, transformadores da linguagem neste processo. Atkins descreve esses “local heroes” da seguinte forma:

[N]on-American artists who heeded the jazz aesthetic’s demand to constantly “innovate” and transform the music, those musicians who became leaders within their communities and nations, who approached jazz performance in original ways by transcending the hegemonic “influence” of America’s jazz titans (Atkins 2003: xxiii).

¹⁷¹ Existe um paralelo interessante entre o jazz (a cultura em geral) e as pessoas enquanto migrantes em processo de adaptação a novos locais. Thomas Turino descreve este processo da seguinte forma: “[c]onditions in the host country influence the formation and dynamics of immigrant communities and diasporas in important ways” (Turino 2003: 59).

Como poderemos concluir mais adiante, os pianistas de jazz em Portugal (particularmente aqueles que constituem estudos de caso neste trabalho) são precisamente “local heroes” na acepção de Atkins.

Com um enfoque precisamente nesta fase da assimilação local, o autor inglês Stuart Nicholson chamou a este fenómeno «glocalização» (2005). Na realidade, Nicholson é apenas responsável pela adaptação deste termo ao domínio do jazz, uma vez que o termo é pré-existente. A expressão tem origem no contexto agrícola japonês, referindo-se a um princípio de adaptação de técnicas de cultivo a condições locais:

According to *The Oxford Dictionary of New Words* (1991: 134) the term ‘glocal’ and the process noun ‘glocalization’ are ‘formed by telescoping *global* and *local* to make a blend’. Also according to the *Dictionary* that idea has been ‘modelled on Japanese *dochakuka* (deriving from *dochaku* “living on one’s own land”), originally the agricultural principle of adapting one’s farming techniques to local conditions, but also adopted in Japanese business for *global localization*, a global outlook adapted to local conditions’ (...) (Robertson 1995: 28).

Robertson resgatou o termo para o discurso sociológico num artigo de 1995 dedicado à temática da oposição local/global. O termo «glocalização» resulta, portanto, da junção de «globalização» com «localização» e pretende sintetizar o processo segundo o qual determinado produto, expressão ou comportamento se expande geograficamente e é adaptado de forma diversificada consoante o local de destino que o acolhe.

Uma terceira possibilidade terminológica é a proposta por Martin Stokes, que se refere a “musical cosmopolitanism” (2007). Com um enquadramento muito próximo do de Nicholson¹⁷², a proposta de Stokes desvia o foco dos movimentos globalizantes para as formas diferenciadas como a música foi recebida em diferentes momentos no espaço e no tempo:

This is a term, and set of questions and problems, that puts at some distance ways of thinking about global musical processes as a response to, say, the space-time compression of late capitalism. Instead, it invites us to think about how people in specific places and at specific times have embraced the music of others, and how, in doing so, they have enabled music styles and musical ideas, musician and musical instruments to circulate (globally) in particular ways (Stokes 2007: 6).

¹⁷² Durante a visita de Stokes à Universidade de Aveiro em Fevereiro de 2010 (integrado no Ciclo de Conferências em Etnomusicologia e Estudos em Performance), tive a oportunidade de confrontar o autor com a proximidade entre os dois conceitos. Stokes concordou que se trata de conceitos equivalentes.

Por conseguinte, esta proposta de Stokes permite-nos centrar na agência individual de cada interveniente neste processo, por oposição à sujeição passiva às forças inelutáveis da globalização: “[the concept of musical cosmopolitanism] restores human agencies and creativities to the scene of analysis, and allows us to think of music as a process in the making of worlds, rather than a passive reaction to global ‘systems’” (Stokes 2007: 6).

5.3. O jazz na Europa

Em anos recentes, os estilos musicais resultantes dos processos de transculturação associados ao jazz (resultando em formas «glocalizadas» de jazz) têm recebido um vasto tratamento na literatura dos *jazz studies*, com contributos de inúmeros autores que descrevem a presença do jazz nos locais mais variados do planeta. Entre vários outros, Crease (2000), Piedade (2003) e Mello (2000) reflectem, com enfoques distintos, sobre o jazz e a música brasileira, Koyama (2000) e Atkins (2001) sobre o jazz no Japão, Whiteoak (1994) e Martin (2000) sobre o jazz na Austrália, Pinckney (2003) retrata a presença do jazz no subcontinente indiano, e Williams (2003) analisa os processos criativos no jazz no Zimbabwe. A maior parte destes textos é subscritora de uma perspectiva regionalista do jazz, ou seja, identifica figuras, recursos, práticas musicais e dinâmicas culturais e sociais características de uma determinada região geográfica, geralmente um país. Em vários deles, é colocada grande ênfase sobre os elementos «indígenas» que, em combinação com o domínio do jazz, originaram novos estilos musicais. Como vimos, não é essa a perspectiva que adopto neste texto, preferindo centrar a análise nos processos identitários individuais, e eventualmente encontrar traços comuns a diferentes indivíduos (como por exemplo os colaboradores que adoptei como estudos de caso). No entanto, alguma circunscrição espacial é útil num estudo de análise identitária, mesmo um que se afirme «transnacionalista» (ou, talvez melhor, «supranacionalista») no seu escopo. A Europa, em particular, não só constitui a principal área geográfica envolvida em processos de transculturação do jazz como tem protagonizado, ao longo do século XX, um papel irrefutável na configuração do domínio do jazz, como observámos em vários momentos ao longo deste texto. Ao invés de reiterar o percurso cronológico da presença do jazz na Europa, prefiro neste

capítulo apontar dois «momentos» que me parecem marcar a relação da continente europeu com o jazz¹⁷³, como descrito nos pontos seguintes.

5.3.1. A Europa como receptora do jazz

Dentro deste primeiro momento, incluiria as primeiras formas relevantes de apresentação do jazz *in loco* (1917-19), mas também as sucessivas reacções, na Europa, ao jazz que se foi praticando nos EUA e que foi chegando ao continente europeu por via dos diferentes canais diaspóricos. Na verdade, a partir da segunda década do século XX o jazz encontrou na Europa uma importantíssima caixa de ressonância para as suas sucessivas propostas estilísticas (tanto na área da produção musical como na da produção de discurso sobre o jazz). Este primeiro momento refere-se tanto às fases iniciais de prática jazzística maioritariamente emulada a partir de modelos norte-americanos quanto em fases posteriores de maior maturidade artística em que a Europa continuou sendo um espectador e receptor atento às propostas do jazz transatlântico. Neste sentido, assumem relevo as regiões de recepção inicial do jazz como a França, a Inglaterra e a Suécia, mas também outras que ulteriormente se revelaram centrais nos processos de transculturação associados ao jazz, como a Alemanha ou a Escandinávia. Através deste primeiro momento, pretendo igualmente fazer referência à Europa como fonte de reflexão e produção de discurso sobre o jazz, desde os textos iniciais de Delaunay, Panassié ou Goffin até aos centros de investigação de Darmstadt ou Graz, e para além destes (sobre a Europa enquanto receptora de jazz dos EUA, ver Zwerin 2000; Johnson 2002b; Shipton 2007).

¹⁷³ Como decorre naturalmente das considerações anteriormente tecidas acerca da complexa temática da localização espacial da cultura, a referência à região geográfica da Europa constitui um problema terminológico e conceptual considerável. Parece claro que não existe uma entidade histórica, social e culturalmente homogênea sob o termo Europa. Contudo, neste capítulo proponho-me a sinalizar os momentos fulcrais desta relação com o domínio do jazz, identificando práticas e movimentos que envolvam agentes no continente europeu. Também no âmbito da Europa, vários autores elaboraram volumes dedicados ao jazz em países específicos: Parsonage (2005) e Godbolt (2006) traçaram o percurso do jazz na Grã-Bretanha em dois períodos complementares, Tournès (1999) e Jackson (2003) sinalizaram a presença do jazz em França, Whitehead (1998) escreveu sobre o jazz na Holanda, Starr (1994/1983) e Feigin (1985) descreveram o jazz na Rússia com recortes cronológicos e estilísticos distintos, Martínez (1996) apresentou o percurso do jazz em Espanha desde o *fox-trot* ao *jazz flamenco*, e Martins (2006) ofereceu uma perspectiva histórica do jazz em Portugal até meados dos anos 1950.

5.3.2. A emancipação jazzística da Europa e a categoria de «jazz europeu»

Este momento refere-se à fase de maior maturidade artística da Europa no que concerne ao jazz, identificada por diversos autores como tendo o seu arranque na década de 1970, na sequência do advento do *avant-garde* e dos conflitos sociais da década anterior. Com efeito, a configuração do *free jazz* teve repercussões importantes no continente europeu:

In 1955, every Western European jazz scene was undeniably derived from imported American artists and recordings, the occasional exceptional talent or proving the rule. By 1975, those scenes had all come into their own distinct national identities and musical terrains, and strong senses of individuation from American jazz (Heffley 2005: 65-66).

O movimento do *free jazz* forneceu, portanto, aos músicos europeus um caminho de emancipação em relação ao jazz norte-americano, ao qual se haviam encontrado subjugados desde a recepção inicial do jazz na Europa:

European jazz had always labored in the shadow of its African-American parent. Under the latter free-jazz shadow, however, some European musicians grasped the spirit of that parentage fully enough to free themselves from the role of slavish imitators, to initiate new approaches and sounds appropriate to their own personal and collective lives (Heffley 2005: 3).

Particularmente na Europa, o jazz *avant-garde* metamorfoseou-se num conceito mais abrangente a que hoje é frequentemente dado o nome de «nova música improvisada». Este novo domínio musical é certamente devedor dos princípios teóricos da música erudita europeia e dos princípios performativos do jazz norte-americano, mas aqui a improvisação espontânea e a exploração tímbrica constituem agora não excentricidades ou experimentações futuristas, mas antes um caminho expressivo em completa consonância com a tradição musical europeia.

The music these Europeans launched then, and have developed since, has moved so far away from its parent idioms – Western art music (...) and American jazz – that its initial free-jazz handle has gradually given way to the more wide open, less jazz-specific descriptor “new and improvised music” (The ‘new’ has generally distinguished the compositional/conceptual from the improvisational/performative aspects of the music). This music has survived and grown from the radical fringes of European jazz into a categorical status that ‘bop’, ‘early jazz’, and ‘swing’ (...) enjoy in America (and, still, in Europe) (Heffley 2005: 3).

António Pinho Vargas, meu colaborador nesta tese, corrobora esta informação, referindo-se às catalogações da sua música e da do violinista Carlos “Zíngaro” (1948-):

Houve uma altura em que havia uma grande discussão, por exemplo, por causa do Carlos Zíngaro, o que ele fazia cá, é jazz, não é jazz, mesmo em relação a mim, a partir de certa altura começou a colocar-se esse problema, e tal. Quer dizer, e hoje em dia o Carlos Zíngaro já não quer saber se é jazz, se não é jazz, porque aquele tipo de música improvisada com um vocabulário mais associado à música contemporânea europeia do que propriamente ao jazz americano tem o seu lugar próprio, até houve uma altura em que até passou a ter nome, não é? «Nova música improvisada» (Vargas 2008d, entr.).

A existência desta categoria vem ilustrar os importantes paralelos entre a produção nos domínios do jazz e da música erudita europeia contemporânea. Estas afinidades são de tal forma visíveis que as delimitações estilísticas são hoje frequentemente nubladas: (...) [*free jazz's*] freedom also very soon appeared strongly in European jazz and showed parallel development in contemporary art-music traditions, often yielding blurred stylistic boundaries” (Pressing 2002: 216)¹⁷⁴.

É neste momento de emancipação da Europa que ela aparece como legítimo proponente de novas orientações estilísticas e até de reinterpretações da tradição. No panorama internacional, o jazz praticado na Europa conquista um estatuto equiparável ao dos EUA, embora frequentemente com configurações estilísticas (e não só) distintas. Zwerin descreve este processo de emancipação da seguinte forma: “Americans taught the Europeans how to play [jazz]. Once they learned, they distilled and added to it until they felt that they no longer needed Americans hanging around taking their gigs”. O surgimento da categoria «jazz europeu» acontece neste contexto acima descrito. Como tivemos oportunidade de observar, trata-se de uma expressão complexa, como todas aquelas que se referem a cultura geograficamente circunscrita. Podemos afirmar que, na maioria das utilizações, este termo reflecte uma certa hierarquia cultural dentro da Europa e funciona essencialmente como categoria comercial. Contudo, é possível encontrar definições de «jazz europeu» cujo escopo é essencialmente

¹⁷⁴ A proximidade da Europa com o jazz *avant-garde* e a sua adopção como instrumento de emancipação em relação aos EUA implicou não só uma importação dos princípios estilísticos do *free* mas também a tradução de algumas das suas conotações sociais. Estabelecendo um paralelo com a luta dos negros norte-americanos (onde a raça, como sabemos, gozava de centralidade), o *free jazz* na Europa assumiu significações várias associadas a lutas políticas, ideológicas e sociais: “[t]he subsequent free-jazz movement [in Europe] was linked to the events and spirit of the 1968 student protest and riots in Paris and Berlin (...) as it was to new assertions of black identity in America. The racial conflict specific to the United States translated in Europe to an international radical leftism (...) hostile to Western imperialistic capitalism and faux-culture. In Soviet-controlled Eastern Europe, it translated to liberatory resistance (...) to Communist regimes” (Heffley 2005: 3).

estilístico; numa óptica particularmente inclusivista, Stuart Nicholson perspectiva o «jazz europeu» da seguinte forma:

As a jazz tradition was developing in America, a parallel tradition was being developed in Europe, shaped by its own responses to the music. While this tradition hungrily absorbed the American vocabulary of jazz (...), gradually some musicians sought to modify jazz from a European perspective. (...) [T]oday, “European jazz” is a vast catchall that includes “global” American styles (...) that exist alongside a variety of hybridized “glocal” approaches to the music (Nicholson 2005: 196).¹⁷⁵

Mike Zwerin prefere a expressão “eurojazz” e descreve-o da seguinte forma: “[t]he term *Eurojazz* implies music with more European influence than African; an absence of swing” (Zwerin 2000: 547). (sobre a emancipação da Europa no que concerne ao jazz, ver Litweiler 1984: 240 e ss.; Feigin 1985: 1-2; Collier 1994b: 604; Zwerin 2000; Nicholson 2001; 2002a; Heffley 2005; Nicholson 2005; Benedikt 2007)

¹⁷⁵ Contudo, o próprio Nicholson destaca o “nordic tone in jazz” para se referir ao papel central da Escandinávia no processo de «glocalização» do jazz na Europa (Nicholson 2005: 195-222).

PARTE II – O PIANO JAZZ EM PORTUGAL. ESTUDOS DE CASO.

6. Breve contextualização histórica do jazz em Portugal

Como concluímos na primeira parte, a recusa epistemológica de cultura geograficamente delimitada não implica uma desvalorização do papel do contexto na configuração de identidades musicais; ao invés, pretendo apenas deslocar o foco do texto musical e do contexto para os processos individuais de percepção do contexto e a sua representação sonora na música. Trata-se de uma proposta conceptual conciliadora das bipolaridades observadas nos discursos sobre música. Assim, proponho-me neste capítulo a descrever sucintamente o percurso do jazz em Portugal, por forma a possibilitar uma compreensão dos contextos (incluindo a paisagem sonora) que enformaram a actividade criativa dos músicos que constituem estudos de caso nesta tese. No capítulo 9 procurarei analisar as formas como estes indivíduos interpretaram subjectivamente este contexto, e de que forma esse processo transparece na sua música.

Apoiando-me na publicação de Hélder Martins (2006) sobre o período inicial da presença do jazz em Portugal, no artigo de Veloso, Mendes e Curvelo (2010) integrado na *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX* (Castelo-Branco 2010b) e ainda no trabalho historiográfico realizado no âmbito do projecto de investigação *Mensageiros do Jazz* (ver ponto da introdução sobre a dupla condição de músico e investigador; Sardo e Figueiredo [no prelo]), sistematizaria cronologicamente o percurso do jazz em Portugal em cinco períodos¹⁷⁶:

- 6.1. Recepção (1922-1945)**
- 6.2. Afirmção (1945-1971)**
- 6.3. Consolidação (1971-1990s)**
- 6.4. Expansão (1990s-2002)**
- 6.5. Institucionalização (2002-2015)**

¹⁷⁶ Face à existência destas fontes com abundante informação de carácter histórico, abstenho-me de realizar uma descrição histórica exaustiva do jazz em Portugal, optando antes por oferecer uma proposta de sistematização cronológica.

6.1. Recepção

O período de recepção do jazz em Portugal corresponde ao período cronológico que medeia entre os anos de 1922 e 1945, representando a fase inicial de recepção do jazz no país. A primeira destas balizas cronológicas refere-se a um marco simbólico da presença inicial do jazz em Portugal: o conjunto das conferências que António Ferro¹⁷⁷ apresentou no ano de 1922, durante um périplo pelo Brasil que incluiu as cidades de Rio de Janeiro, São Paulo, Santos e Belo Horizonte (Ferro 1924: 1). O texto destas conferências seria publicado dois anos depois no volume *A Idade do Jazz-band* (Ferro 1924). O livro encerra o texto da conferência, bem como alguns textos de carácter introdutório da autoria de Carlos Malheiro Dias e outros. Este evento representa uma das primeiras utilizações da palavra «jazz» no discurso público português (a palavra aparece na imprensa periódica a partir de 1921; ver Sardo e Figueiredo [no prelo]). Muito embora o texto da conferência não se debruce especificamente sobre a música jazz, é sem dúvida um texto de orientação modernista onde o *jazz-band* aparece como símbolo de modernidade e símbolo da turbulenta década de 1920.

As condições iniciais de recepção do jazz em Portugal afiguraram-se consideravelmente hostis, em função da situação política, cultural e social do país nas primeiras décadas do século XX:

Isolado no plano internacional em virtude da implantação em 1926 da ditadura do Estado Novo, Portugal desde muito cedo sofreu as consequências do atraso social e do obscurantismo cultural em toda a sociedade. Com o esmagamento da República na Guerra Civil de Espanha (1936-1939) e a subsequente instauração da ditadura de Franco, a Europa ficou ainda mais «longe» dos Portugueses, assim como o natural acesso à novidade e modernidade dos bens culturais e artísticos que iriam acompanhar a reconstrução económica e social no continente, já nos anos posteriores à II Guerra Mundial. Na década de 20, as referências ao jazz na imprensa portuguesa apontam para uma recepção inicial, respeitando sobretudo as chamadas *jazz-bands* que actuavam tanto nos clubes e restaurantes elegantes, como em locais ditos de reputação duvidosa (Veloso, Mendes, e Curvelo 2010).

¹⁷⁷ António Ferro (1895-1956), jornalista, escritor e político, foi uma figura de proa do primeiro modernismo português antes de integrar o regime de António de Oliveira Salazar e se tornar o ideólogo cultural do Estado Novo. Foi articulista e editor da revista *Orpheu* (1915) a convite de Mário de Sá-Carneiro, e “estava conotado com a [sua] “ala mais mundanamente escandalosa” pelas posturas críticas de defesa em relação à cultura artística, estética e social do modernismo emergente” (sobre a relação de Ferro com o modernismo português e brasileiro, ver Torgal 2004). A partir de meados da década de 1920, aproximou-se dos ideais fascistas e construiu uma grande admiração pelos líderes fascistas pela Europa, como Benito Mussolini ou Primo de Rivera. Com a ascensão do Estado Novo, tornou-se o arquitecto da chamada «política do espírito» e dirigiu o SPN durante quinze anos consecutivos (Martins 2006: 103 e ss.).

O isolamento português em relação ao estrangeiro duraria boa parte do século e estender-se-ia naturalmente ao domínio do jazz. Ao limitar o contacto dos portugueses com a cultura do seu tempo (particularmente com o jazz e com os músicos norte-americanos), este condicionamento determinou em boa medida o perfil da recepção do jazz no país, escrevendo uma história substancialmente distinta da de outros países na Europa. Em França, Inglaterra ou Escandinávia, o jazz instalou-se cedo, por via da presença das tropas norte-americanas durante a I Guerra Mundial e também de uma abertura cultural ao longo do século que se afigurou dramaticamente distante da portuguesa. Como explica Manuel Jorge Veloso, essa diferença explica alguns aspectos do perfil estilístico do jazz em Portugal:

O jazz clássico, primitivo, nunca teve uma grande saída em Portugal, é uma coisa curiosa, não é? Ao contrário do que aconteceu na Europa, mesmo em França. A França sempre foi o país onde as coisas estiveram sempre mais... sempre a par da evolução, não é? Porque iam para lá muitos músicos americanos, também, e portanto a sua presença foi muito influente. E a Inglaterra é injustamente minorizada, em relação a isto. Inglaterra também é (...) uma grande cena de jazz. Os países nórdicos, escandinavos e tal, tiveram muita adesão ao *dixieland*, (...) o estilo de New Orleans (Veloso 2012).

Durante a década de 1920, verificava-se uma cavada dualidade na sociedade portuguesa, dividida entre as tendências cosmopolitas do modernismo em ascensão e uma ruralidade profundamente enraizada. A própria capital Lisboa era disto uma ilustração, como relata Hélder Martins:

O cidadão da época debatia-se entre o antiquado e o moderno, a tradição e a novidade. Lisboa, perdida entre a fronteira do moderno e da tradição, com uma população dividida social, económica, cultural e politicamente, debatia-se entre dois paradigmas socioculturais: o vigente – tradicionalista e conservador –, e o emergente – moderno, cosmopolita, em consonância com o resto do mundo «desenvolvido e civilizado» (Martins 2006: 49).

No cenário da Lisboa cosmopolita dos anos 1920, surgiram vários *night-clubs*, boates, cabarés, restaurantes, cinemas e casinos, alguns dos quais albergavam frequentemente grupos de música residentes. A música interpretada nesses locais seria estilisticamente muito abrangente, embora incluísse provavelmente alguma influência de géneros precursores do jazz (ver Veloso, Mendes, e Curvelo 2010: 649 e ss.). A par das orquestras e *jazz-bands* em actividade nos pólos urbanos de Lisboa e Porto, teve lugar no contexto rural uma prática singular. Os chamados «jazzes» constituíram um fenómeno musical em Portugal entre as décadas de 1920 e 1950. Estes agrupamentos de média dimensão (quintetos, sextetos, etc.), emancipados das bandas

filarmónicas um pouco por todo o país, interpretavam um repertório variado onde se incluía o cancionero popular português (fados, corridinhos, números de revista), as chamadas danças europeias (valsas, mazurcas, etc.), as chamadas danças modernas (*fox trot*, *one-step*, *two-step*, *shimmy*, etc.), e ainda repertório da autoria de músicos de jazz americanos¹⁷⁸.

Não existem registos discográficos suficientes que nos permitam conhecer a fundo o repertório interpretado por estes vários grupos nem os princípios técnicos e estéticos orientadores dessas performances¹⁷⁹. No entanto, as fontes sobre este assunto sugerem que o produto sonoro dos ensembles portugueses estava muito distanciado dos seus congéneres norte-americanos e até dos parisienses: segundo Leitão de Barros (citada em Martins 2006: 83), “as formações portuguesas [deste período] não realizavam improvisações”; alguma da imprensa da época refere-se à performance destes ensembles como enfadonha (Martins 2006: 82); segundo Triska, os jazzbandistas portugueses eram

(...) uns cultivadores do fado que tocam todas as músicas com o mesmo andamento. (...) [O]nde estão os instrumentos ensurdecadores, barulhentos, com gritos selvagens, esses assobios e gargalhadas que são um espírito tão vivo e uma alegria tão contagiosa aos Jazz estrangeiros? Falta alegria em Portugal. Somos tristes, muito tristes. E alguém que seja alegre (...) tem que ir ao estrangeiro procurá-la (Triska, apud Martins 2006: 84).

O conservadorismo moral e cultural da sociedade portuguesa deste período votou, portanto, o jazz à marginalidade. A própria elite intelectual da época reagiu, *grosso modo*, de forma adversa à nova música transatlântica. Martins (citando Leitão de Barros) afirma que apenas Almada Negreiros no seu *Nome de Guerra* (2013/1938) elogiava a modernidade e o cabaré (Martins 2006: 45; Seabra e Neves 2011). Mais tarde, a doutrinação ideológica do Estado Novo, configurada pelo próprio António Ferro e operada pelos seus vários aparelhos (PVDE/PIDE, FNAT, Mocidade Portuguesa, SPN, etc.), assentou num processo de intensa folclorização da cultura portuguesa. Este processo perspectivava a cultura como meio privilegiado para a propaganda ideológica. Isto significa que as actividades culturais foram utilizadas como instrumentos de propagação da ideologia fascista e dos seus valores basilares. É disso exemplo

¹⁷⁸ As fontes a respeito deste tópico são ainda escassas. Na Universidade de Aveiro, estão actualmente a ser desenvolvidos dois trabalhos sobre este assunto, um no âmbito de uma tese de doutoramento pelo investigador Hélder Martins e o outro no âmbito de uma dissertação de mestrado por José Gotelipe.

¹⁷⁹ A colecção José Moças, actualmente residente na Universidade de Aveiro, inclui alguns fonogramas de goma-laca (78 rpm) protagonizados por *jazz-bands*, como por ex. Sexteto Chá da Parreira (His Master's Voice) e Maxim's Jazz (Brunswick). Estes fonogramas datam de finais da década de 1920 e inícios de 1930.

a criação da Emissora Nacional de Radiodifusão (EN) em 1935, novamente sob a direcção de António Ferro, que funcionou como instrumento de divulgação de um Portugal romantizado e, inclusivamente, veio a gerar novos universos musicais profundamente manipulados pelo regime e que ficaram definitivamente conhecidos como “nacional cançonetismo”. A dualidade entre modernidade e tradicionalismo encontrou nas políticas culturais do Estado Novo um importante paralelo: por um lado, a cultura folclórica, de matriz tradicionalista e ruralista, e dirigida à grande massa populacional; por outro, a cultura erudita, servindo uma estreita elite financeira e cultural, politicamente alinhada com o regime (Martins 2006: 112 e ss.). No meio desta dualidade, o regime elegeu o fado como música nacional, após anos de resistência à sua implantação como género popular (ver Sardo 2009).

Perante este contexto profundamente bipolarizado, o jazz não se enquadrava e teve dificuldade em encontrar o seu lugar. Daniel de Melo sumariza desta forma a posição do governo face ao jazz:

Outra das áreas resguardadas pela ortodoxia oficial respeitava à música. Todos os sons que não tivessem uma proveniência tradicional eram desaconselháveis para o meio campesino. Esta atitude assumiu contornos proibicionistas a partir da criação da JCCP [Junta Central das Casas do Povo]. A música *jazz* foi um dos géneros proscritos. Em 1946, o subsecretário de Estado das Corporações considerava os grupos de *jazz* como «deseducadores e desnacionalizadores», lançando um anátema com impacto duradouro. O pretexto desta atitude radicava num pedido de subsídio solicitado pela Casa do povo de Azinheira dos Barros para a aquisição de instrumentos musicais destinados à sua *jazz-band*. Castro Fernandes emite então um despacho que não se limita a combater a acção destes grupos musicais, tecendo largas considerações depreciativas e xenófobas sobre esta música universal: “(...) Não se afigura que através dos barulhos exóticos, extraídos de instrumentos também exóticos, se possa aperfeiçoar a mentalidade do povo das nossas aldeias” (Melo 2001: 204).¹⁸⁰

O caso português tem algumas similitudes com o cenário da Alemanha nazi (1933-1945), embora neste último caso a rejeição do jazz tenha assumido contornos consideravelmente mais explícitos. Neste caso, o regime chegou mesmo a publicar normas quanto às práticas musicais nas quais os elementos performativos mais característicos do jazz figuravam como

¹⁸⁰ Conquanto seja consensual que o jazz não fazia parte das predilecções do Estado Novo, as opiniões parecem divergir um pouco quanto à postura exacta do regime perante o jazz. Enquanto Melo (2001), Martins (2006) e Veloso (2012, entr.) defendem que durante o Estado Novo o jazz foi desencorajado ou liminarmente proscrito, outros consideram que o regime não teve uma acção particularmente preponderante na rejeição a este domínio musical. Por ex. Jorge Costa Pinto (1932-), histórico *bandleader* lisboeta, afirma que na RTP na década de 1960 (onde desenvolveu intensa actividade com várias formações) o jazz era visto “sem problemas”, observando que se criou um mito à volta do lugar incómodo do jazz nas instituições do estado (Pinto 2013, entr).

proibições expressas: contrabaixos tocados em *pizzicato*, tempos de execução lentos (*blues*), ritmos de *fox-trot* (*swing*), instrumentos como chocas, vassouras ou surdinas, etc. Quanto aos ritmos sincopados, por exemplo, a sua utilização deveria restringir-se a um máximo de 10 por cento da composição em causa, sendo que o restante deveria consistir num movimento *legato* natural, “devoid of the hysterical rhythmic reverses characteristic of the music of the barbarian races and conducive to dark instincts alien to the German people” (Budds 2002: 14 e ss.). A justificação para esta rejeição assentava em quatro pilares essenciais, como descreve Kater:

(...) [T]he antagonism between National Socialism and jazz was cemented by four factors. Since jazz quintessentially represented the principle of improvisation, equaling musical freedom, it was anathema to a dictatorial system intent on robbing its subjects of their free will and manipulating them towards its imperialistic goals. Second, in the Nazis’ racial terms, the originators and disseminators of jazz music were degenerate Blacks and Jews, and, to a lesser extent and in Europe, libidinous Gypsies. Third, the syncopated rhythm of jazz, too complex for a steady marching beat, did not lend itself to the transmission of (repetitive) propaganda messages: neither martial nor *völkisch*, jazz sounded alien. Fourth, jazz was so individualistic as to be trivial, compared to the racial-communal, lofty objectives of the Nazi rulers. In its essence, jazz flew in the face of the collectivist ideals of the Nazi party (Kater 1989: 13).

Não obstante os particulares contornos ideológicos dos regimes totalitários portugueses e germânico, bem como as respectivas motivações (eventualmente distintas) para uma rejeição ao jazz, é possível observar semelhanças entre os dois, nomeadamente uma posição institucional de receio pelas consequências que poderiam advir de uma exposição generalizada a este domínio musical, tido como degenerativo ou moralmente desviante. Budds sumariza a posição do regime nazi perante o jazz: “Decrying its pedigree, ideologues in the Nazi Party targeted this music, along with other modern compositions, as a stain on the German national fabric” (Budds 2002: 14)¹⁸¹.

¹⁸¹ Vale a pena observar que houve noutros países recepções adversas ao jazz, e nem sempre associadas a conjunturas ideológicas de cariz totalitário como os casos de Portugal, Espanha, Itália ou Alemanha. Bruce Johnson lembra que até na Escandinávia e na Austrália o jazz foi excomungado do panorama cultural: “A professor of musicology at Helsinki University called for the music to be extirpated, and the Finnish Musicians’ Association, founded in 1917, remained suspicious of the music until the late 1940s. In Australia, the Union lobbied to ban imported US jazz orchestras, drawing on a pervasive racism that made much of the ‘negroid’ origins of the music. The first occurrence of the word ‘jazz’ in a Finnish publication in 1919 also described jazz as ‘one of the more savage, senseless, and of course uglier forms of jumping that Negro brains have invented’” (Johnson 2002b: 42).

6.2. Afirmção

O período de afirmação do jazz em Portugal corresponde a uma fase em que sucederam importantes estreias neste domínio: a primeira rubrica radiofónica, a primeira *jam session*, o primeiro clube, os primeiros festivais, os primeiros registos discográficos, as primeiras presenças televisivas. É o período de estabelecimento de importantes instituições (como o HCP) e de um grupo de amantes de jazz com actividade visível. De uma forma geral, esta actividade esteve circunscrita à cidade de Lisboa, com esporádicas extensões a outras zonas do país.

Este período de afirmação tem início em 1945, data de começo da rubrica radiofónica “Hot Club”, da autoria de Luiz Villas-Boas. Esta rubrica teve a sua emissão inaugural em Novembro de 1945, integrada no *Programa da Manhã* na Emissora Nacional (apresentado por Artur Agostinho). “Hot Club” constitui a primeira emissão radiofónica exclusivamente dedicada ao jazz em Portugal, e por conseguinte representa a presença inaugural do jazz nos meios de comunicação portugueses. Depois de algumas transmissões na EN, o programa transferiu-se para o Rádio Clube Português (RCP), onde permaneceria vinte e quatro anos. (Martins 2006; Veloso, Mendes, e Curvelo 2010). A rubrica “Hot Club” seria fundamental na campanha para a criação do Hot Clube de Portugal, e Luís Villas-Boas reforçaria esta acção com textos publicados n’*O Século* (Curvelo 2010b).

Também em 1945 aconteceu a primeira *jam session* de que há registo em Portugal: teve lugar no Instituto Superior Técnico em Lisboa e contou com a participação de vultos importantes nos inícios do jazz em Portugal, como Tavares Belo (pianista e director de orquestra, 1911-1993), Luís Sangareau (baterista), Rafael Couto (contrabaixista) e José Puertas (violinista e trompetista), entre outros. Em 1948 teve lugar outra sessão importante, desta vez no Salão de Chá do Café Chave D’Ouro. Nesta ocasião, juntaram-se outros músicos, como Domingos Vilaça (clarinete e saxofone), Art Carneiro (clarinete) e Carlos Menezes (guitarra), entre muitos outros. Durante o resto da década de 1950, o Café Chave D’Ouro funcionou como ponto de encontro para os amantes de jazz em Lisboa, inclusivamente apresentando uma orquestra residente que congregava vários dos mais importantes músicos portugueses da época, dirigidos por Tavares Belo (Martins 2006: 146).

Entre 1945 e 1950, liderado por Luís Villas-Boas, decorreu um longo processo de definição e aprovação, pelo Governo Civil de Lisboa, dos estatutos do Hot Clube de Portugal. Segundo Martins, “[A] razão para a não aprovação [dos estatutos] prendia-se com o facto do HCP se propor desenvolver actividades educativas, para além das artísticas e culturais” (Martins 2006: 151). Finalmente, mediante algumas correcções aos estatutos propostos e também através da acção de alguns amigos influentes, a 1 de Janeiro de 1950 Luís Villas-Boas viu os estatutos aprovados. Nas décadas seguintes, o HCP seria um autêntico farol para o jazz em Portugal, durante boa parte do século a única instituição dedicada a esse domínio no país. Em 1958, na sequência de uma cisão dos corpos directivos do HCP, surgiria uma segunda instituição em Lisboa dedicada ao jazz, o Clube Universitário de Jazz (CUJ). A sua actividade duraria apenas cerca de três anos, sendo encerrado pela PIDE em 1961 pela sua actividade politicamente subversiva (sobre o CUJ, ver capítulo 3; ver também Cravinho 2011).

Durante a década de 1950, importantes eventos ocorreram no domínio do jazz em Portugal: tiveram lugar, por exemplo, os concertos de Count Basie (1956), Sidney Bechet (1957) e Quincy Jones (1960) e os Festivais de Música Moderna (1953, 1954, 1955 e 1958 – este último intitulado já Festival de Música de Jazz).

A pesquisa recente sobre o jazz em Portugal levada a cabo pelo investigador Pedro Cravinho deixa a descoberto alguns eventos marcantes no domínio do jazz neste período que estão geralmente ausentes do discurso público português. Um deles é a existência da Secção de Jazz da Associação Académica de Coimbra a partir de 1961 e, na sua sequência, a fundação do Clube de Jazz do Orfeon cerca de três anos depois. Cravinho contextualiza estas iniciativas:

Desde a década de 1940 que a Associação Académica de Coimbra mostrava alguma tradição na incorporação de música de jazz nas festividades académicas, em especial no "Baile das Faculdades". A Orquestra Ligeira Académica da Universidade de Coimbra por vezes incluía jazz no seu repertório, conforme refere António José Barros Veloso, “Eu e o Binau tocávamos numa coisa que se chamava Orquestra Ligeira Académica, em Coimbra, e fazíamos uns bailes. Tocávamos tudo: tangos, *pasodobles* e jazz”. De facto, foi através desta orquestra que muitos jovens estudantes como António José Barros Veloso, Bernardo Moreira, José Niza, Rui Ressurreição, Proença de Carvalho, António Albuquerque, João Caixeiro, entre outros, “fizeram as suas primeiras incursões no domínio do jazz”. Também a deslocação de Bill Coleman a Portugal foi a convite da Associação Académica de Coimbra, em 1959. (...) É na continuidade das acções desenvolvidas pela "Secção de Jazz" que, a 19 de Março de 1964, juntamente com o lançamento do primeiro número do Jornal do Orfeon (uma publicação do Orfeon Académico de Coimbra), é anunciada a criação do primeiro clube de jazz na cidade, o Clube de Jazz do Orfeon. Este novo clube surge como

resultado de uma união de interesses entre o Orfeon e o CEM [Centro de Estudos Musicais da AAC]. Constituído no meio estudantil, tinha como principal objectivo a divulgação do jazz. Para este efeito propôs-se realizar jam sessions regulares - com a colaboração do Conjunto do Orfeon -, sessões fonográficas, colóquios, conferências, e a organização do primeiro Festival de Jazz em Coimbra (Cravinho 2014).

A temática da discografia de jazz em Portugal afigura-se algo controversa. Como veremos adiante, o tópico do primeiro disco de jazz gravado em Portugal por portugueses reveste-se de contornos «mitológicos». Neste contexto, *Malpertuis* (1976), do saxofonista e flautista Rão Kyao (1950-), é frequentemente apontado como o fonograma inaugural no domínio do jazz em Portugal (ver Veloso, Mendes, e Curvelo 2010; Seabra e Neves 2011). Contudo, existiram outros eventos discográficos anteriores, como por exemplo os álbuns *Dixiland* e *Charleston*, ambos da década de 1950 e da autoria do clarinetista Domingos Vilaça¹⁸². A data de edição destes discos não é de fácil determinação, mas terá acontecido provavelmente em 1958 e 1959, respectivamente (Santos 2011).



Figura 23 - Capa do disco *Dixiland*, de Domingos Vilaça (1958?)

¹⁸² Domingos Vilaça, clarinetista e saxofonista, foi um músico de relevo na música erudita e no jazz em Portugal. Integrou a Orquestra Sinfónica da EN, a Orquestra Ligeira da EN e a orquestra de Tavares Belo, entre outras. A partir de 1953, liderou o seu próprio conjunto, dedicado ao jazz, com o qual actuou no 1º e 2º festivais de Música Moderna (1953 e 1954). Em finais da década de 1950 publicou estes dois registos discográficos, os quais constituem provavelmente os primeiros no domínio do jazz em Portugal (Duarte 2008; César e Machado 2010; Santos 2011).



Figura 24 - Capa do disco *Charleston*, de Domingos Vilaça (1959?)

Mas há ainda outros fonogramas anteriores a 1976 a ter em conta. Em finais da década de 1960, Bernardo Moreira (pai) fundou o Bossa Jazz Trio, com Paulo Gil (baterista, compositor, crítico e divulgador, 1937-) e Marcos Resende, pianista brasileiro radicado em Portugal até 1974-1975. O trio acompanharia Vinicius de Moraes, Chico Buarque e Nara Leão no espectáculo realizado no Teatro Villaret em 1968, bem como vários outros cantores brasileiros de forma mais regular no programa televisivo *Zip-Zip* (Veloso 2010b). Segundo Moreira dos Santos, o trio gravou nesse período um disco que incluía quatro faixas, sendo uma delas o *standard* “Autumn Leaves” (Santos 2011). Em 1970 (presumivelmente), a actriz, poeta e declamadora Manuela Machado editou um fonograma intitulado *Poesia e Música de Jazz*. O registo protagonizava a actriz declamando a sua poesia contra um fundo musical interpretado por um quarteto constituído por Rui Cardoso (flautista e saxofonista, 1939-2009), Vasco Henriques (pianista e flautista), Jean Sarbib (contrabaixista, 1946-) e Paulo Gil (bateria).

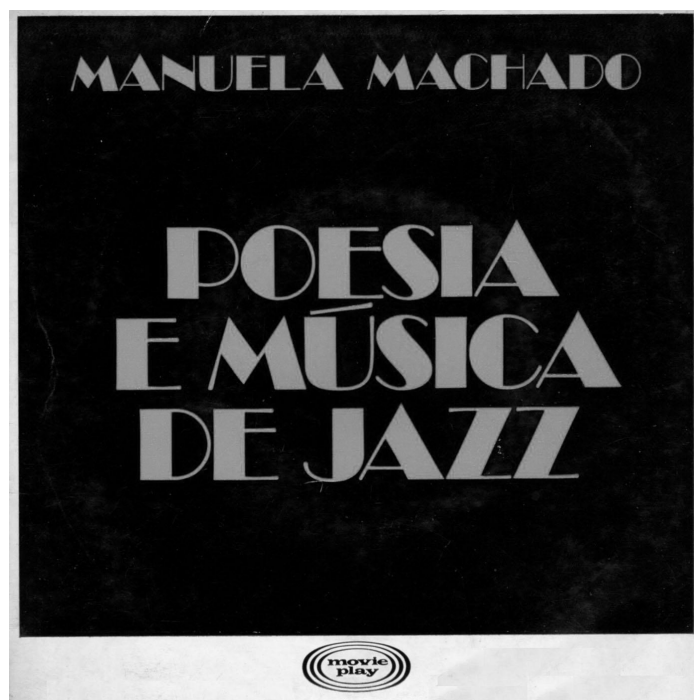


Figura 25 - Capa do disco *Poesia e Música de Jazz* (Machado 1970?)



Figura 26 - Contracapa do disco *Poesia e Música de Jazz* (Machado 1970?). É possível ler, ao fundo, os nomes dos músicos que acompanham a actriz neste registo.

Ainda na década de 1960, há a assinalar a actividade do Quarteto do HCP, que integrava os músicos Jean-Pierre Gebler (saxofone, Bruxelas 1938-2006), Justiniano Canelhas (piano, 1932-), Bernardo Moreira (contrabaixo, 1932-) e Manuel Jorge Veloso (bateria, 1937-). Em 1959, impulsionado pela chegada de Jean-Pierre Gebler, músico profissional e com maior experiência performativa, o quarteto reformulou a sua abordagem técnica e estilística, e conquistou um substancial conhecimento acerca da interpretação do repertório do jazz (Antunes 1998; Veloso 2010a; Canelhas 2013, entr.). Por iniciativa de Villas-Boas (e beneficiando da ligação de Gebler à *jazz scene* belga), o quarteto viajou até à Bélgica para actuar no Festival de Jazz de Comblain-la-Tour no ano de 1963 (ver Antunes 1998; Almeida e Figueiredo [no prelo]).

Segundo Manuel Jorge Veloso, desde a recepção inicial do jazz em Portugal até este momento, não houve referências de maior vulto nos estilos iniciais de jazz. Esta geração de Veloso, Moreira (pai), Canelhas e Gebler aparece, portanto, como um conjunto de músicos com uma visão distinta dos seus antecessores, em boa medida motivada pela presença de Gebler, onde o *bebop* e as suas derivações subsequentes são claramente os estilos adoptados. Podemos dizer que, em virtude das dificuldades políticas e culturais acima descritas (e contrariamente a outros países na Europa), em Portugal a primeira geração de músicos com algum peso no jazz era constituída por *beboppers*, e não por músicos de *dixieland* ou *swing*:

Ao contrário [de outros países europeus], em Portugal passámos do oito para o oitenta, não é? Quer dizer... não houve propriamente pianistas de *boogie woogie*, a não ser dois casos curiosos que é o Gerard Castello Lopes, fotógrafo, ... distribuidor cinematográfico, etc., que morreu o ano passado ou há dois anos, e o Menano, um tipo chamado Menano, que era muito amigo, também, dos Castello Lopes e tal. E que no Hot, foram fundadores do Hot, nos anos 49 e que tocavam *boogie woogie*, e tal. Como amadores. Depois houve o Ivo Mayer, um dos célebres irmãos Mayers, que também fazem parte da instituição do Hot, das paredes do Hot, (...) que era um gajo muito apaixonado pelo Erroll Garner e tal. Houve um único gajo que se interessou pelo *dixieland*, que tocava trombone amador, arquitecto, filho do Almada Negreiros, que tinha um grupo de *dixieland*, que durou pouco tempo porque não vingava. O Raul Calado era um apaixonado pelo *dixieland*, e tal, e no Hot tínhamos que ouvir muitas vezes *dixieland* quando já estávamos no *bebop*, etc. (...) Já quando foi o Costa Pinto com orquestra, já havia por ali Woody Hermans, a influência da West Coast, e tal... mas claro, tudo escrito, não é? Porque eram excelentes leitores de música, não é? Depois quando se levantavam para fazer um solo era de um gajo por as mãos na cabeça. Portanto, só um ou dois é que eram capazes de... Ou então, alguns de nós metíamo-nos lá no meio e só sabíamos fazer os solos, aquelas coisas que eles não sabiam fazer. Isto anedoticamente, mas era assim. *Swing*, ninguém. Portanto, tirando

os grupos comerciais, pois, também gostavam do George Shearing, etc., claro, que é uma coisa mais... boate, e tal, não é? Música de dança, no fundo, *standards*, não é, quer dizer, dançáveis, etc. Depois quando a malta [quarteto do HCP] apareceu, começámos logo com o *bebop*, quer dizer... Porque o Jean-Pierre vinha da Europa... livre, não é?, tinha atravessado os Pirenéus... Bom, portanto, fundamentalmente, a malta, o que tocava era *bebop*, *hard bop* e daí para a frente, digamos assim. (...) Portanto, passámos muito rapidamente, começámos logo a meio da história, não é? Quer dizer, começámos logo no *bebop*, quando eu digo começámos é quando o jazz... tem algum peso, digamos assim, embora ainda numa situação de ditadura, etc. (Velooso 2012)

O quarteto do HCP deixou ainda um registo de vulto, ao interpretar a música para o filme *Belarmino*, de Fernando Lopes (1964), composta precisamente por Manuel Jorge Velooso e Justiniano Canelhas, respectivamente baterista e pianista do quarteto. Nesse registo, o quarteto contou ainda com a colaboração do trompetista belga Milou Struvay, adoptando desta forma a configuração de quinteto com dois sopros.

É também neste período que tem início a actividade da orquestra de Jorge Costa Pinto, uma figura incontornável na prática da música “ligeira”¹⁸³ e de jazz em Portugal¹⁸⁴ que também

¹⁸³ Segundo Moreira, Cidra e Castelo-Branco, o termo «música ligeira» é um “termo genérico de classificação do campo de produção musical, associado à emergência dos meios de comunicação de massa, da indústria da música e de novas formas de entretenimento urbano. Abarcando uma pluralidade de estilos musicais, teve na canção o seu género central, por vezes designada como «canção ligeira». Neste sentido, a categoria foi utilizada desde o final do século XIX com um significado que se aproxima ao termo anglófono «*popular music*» (Moreira, Cidra, e Castelo Branco 2010: 872). Os autores esclarecem ainda que o termo esteve associado à expansão radiofónica dos anos 1920 e é aparentado à expressão *light music* ou *light orchestral music* no sentido de uma música orquestral não erudita. Na EN, as orquestras ligeiras ou de variedades interpretavam um conjunto diversificado de repertório, incluindo «música popular portuguesa», zarzuelas, operetas portuguesas e estrangeiras, entre outras. “Ao tomar posse enquanto director da estação [da EN] (1941), António Ferro defendeu o «aportuguesamento» dos repertórios difundidos pela estação (...). A terceira secção do Gabinete [de Estudos Musicais] passou a contemplar inteiramente a criação de obras de «música ligeira» encomendadas a compositores como Armando Rodrigues, Salazar Antunes, Belo Marques, Tavares Belo, Fernando Carvalho, e.o. O processo de composição implicava o arranjo para orquestra e para uma ou várias vozes de melodias de matriz rural, num estilo associado à categoria de «música ligeira»” (Moreira, Cidra, e Castelo Branco 2010: 874). Em décadas recentes, o termo «música ligeira» tem sido amplamente substituído pela expressão «música popular».

¹⁸⁴ Jorge Costa Pinto, baterista, director de orquestra, compositor e arranjador, nasceu em Lisboa em 1932. Iniciou-se na música escutando o pai, João Costa Pinto, pianista, entusiasta do jazz e director de orquestra em Anadia. Estudou depois na Academia de Amadores de Música em Lisboa (com Fernando Lopes-Graça, Jorge Peixinho e Francine Benoît, entre outros) e mais tarde na Berklee College of Music (com Herb Pomeroy e Alan Dawson). Pertenceu ao núcleo fundador do HCP e participou na *jam session* que teve lugar no Café Chave d'Ouro em 1948. Liderou vários ensembles e em inícios da década de 1960 fundou a Orquestra Jorge Costa Pinto, a primeira *big band* em Portugal dedicada exclusivamente ao jazz e constituída por músicos portugueses, com a qual se apresentou no programa televisivo *TV Jazz* em 1963. Foi particularmente proeminente na rádio e na televisão, dirigindo orquestras na EN e na RTP. Nesta última, chegou a exercer a função de sub-director de programas, dirigindo o Departamento De Programas Recreativos e Musicais (1980-1981). Dirigiu igualmente várias outras orquestras, tanto em Portugal como no estrangeiro e foi director musical de inúmeros registos discográficos e vários Festivais RTP da Canção. Em 2003 fundou uma nova versão da Orquestra Jorge Costa Pinto, em actividade até aos nossos dias (sobre Jorge Costa Pinto, consultar Duarte 2008; Machado e Velooso 2010; Pinto 2013, entr.).

colaborou comigo neste projecto. O papel de Jorge Costa Pinto nos meios de comunicação de massa, em particular na televisão, leva-nos a outro marco incontornável durante esta fase da afirmação do jazz em Portugal, que é a presença pioneira do jazz na televisão portuguesa. Este tópico está inextricavelmente ligado à figura de Manuel Jorge Veloso¹⁸⁵. Entre 1958 e 1971, Veloso trabalhou na produção de programas musicais na RTP. Inicialmente, o seu trabalho contemplava apenas música erudita, mas o encorajamento de João de Freitas Branco (então responsável pelos programas de música erudita) ajudá-lo-ia a conquistar um espaço pioneiro para o jazz na televisão portuguesa, começando com o programa “Jazz no Estúdio A”, no início da década de 1960. Concebido por Manuel Jorge Veloso e apresentado por Henrique Mendes, o programa consistia em actuações ao vivo de grupos amadores¹⁸⁶. Segundo Veloso, este programa

(...) era a possibilidade de levar ao estúdio músicos da área comercial - da música chamada ligeira, da música de variedades. Havia meia-dúzia de gajos que se interessavam pelo jazz (...), eram músicos com preparação técnica, liam bem à brava, liam à primeira vista tudo e mais alguma coisa (...). Claro que depois ninguém havia para se levantar e improvisar, não é? Era lixado. Era uma coisa (...) absurda, não é? Quer dizer, aquilo saía um bocadito quadrado, não é (Veloso 2013, entr.)?

Em 1963, o programa acolheu pela primeira vez a *big band* dirigida por Jorge Costa Pinto. Segundo Veloso, a prática consistia em “arregimentar a malta da Orquestra Ligeira da Emissora Nacional (...) ou da banda da Marinha (...), que faziam, digamos, as três filas (...) e tocavam os arranjos que [Jorge Costa Pinto] mandava vir, ou arranjos que ele também fazia” (Veloso 2013, entr.). Em pouco tempo, contudo, o jazz ganharia outro enquadramento na RTP, com a emissão, a partir de 1963, do programa *TV Jazz*, assinado e apresentado por Manuel Jorge Veloso, no qual o público português teve oportunidade de ver as séries *Jazz Scene USA* (EUA, 1962) e *Jazz 625* (BBC, 1963-1966), bem como actuações de músicos de jazz de renome internacional¹⁸⁷. O programa tinha uma importante abordagem pedagógica, como explica o seu autor:

¹⁸⁵ As informações sobre Manuel Jorge Veloso apresentadas neste capítulo são fortemente devedoras do texto a ele dedicado concebido no âmbito do projecto *Mensageiros do Jazz*, nesta altura em vias de publicação (Almeida e Figueiredo [no prelo]).

¹⁸⁶ Manuel Jorge Veloso recorda, entre os grupos que participaram neste programa, o Quinteto de Fernando Rueda, o Quinteto de Hélder Martins, bem como grupos formados para a ocasião por Jorge Costa Pinto, incluindo a sua *big band* (Veloso 2013, entr.).

¹⁸⁷ Entre outros, passaram pelo programa Cannonball Adderley, Art Farmer, Ben Webster, Coleman Hawkins, Oscar Peterson, Duke Ellington, Wes Montgomery, Dizzy Gillespie, Modern Jazz Quartet, Bill Evans, Clark

[A]rranjávamos legendas explicativas que se sobrepunha aos filmes: “atenção ao solo de Fulano-de-Tal”, (...) explicar o que era um *chorus*, o que era um solo, o que era um *blues*, o que era (...) A-A-B-A, as divisões, as frases, as secções... Portanto, isso era uma coisa bastante didáctica, não era só do ponto de vista de diversão que se fazia aquilo (...). E também procurei, junto dos poucos músicos que havia em Portugal, fazer qualquer coisa nesse aspecto (Velooso 2012, entr.).



Figura 27 - Anúncio ao programa *TV Jazz*, de Manuel Jorge Veloso (Anónimo 1966).

Em 1965, Luís Villas-Boas e Jean Pierre Gebler associaram-se para criar o primeiro clube comercial de jazz em Portugal, o Luisiana Jazz Club, em Cascais. O clube manter-se-ia em actividade até 1978, albergando concertos e *jam sessions* com a participação de nomes internacionais do jazz norte-americano e europeu como Gerry Mulligan, Keith Jarrett, Charles Lloyd ou Albert Mangelsdorff (Velooso, Mendes, e Curvelo 2010: 653).

No ano de 1967 teve lugar o I Festival Internacional de Jazz de Coimbra, uma das raras ocasiões em que os esforços de divulgação e promoção do jazz se estenderam para além da

Terry, Thelonious Monk, Art Blakey, Erroll Garner, Willie «The Lion» Smith e o quarteto de Charles Lloyd (com Keith Jarrett, Cecil McBee e Jack DeJohnette, em 1966). No âmbito do programa, produziram-se concertos dos trios de Ronnie Scott, Eddy Louiss e Rita Reyes, bem como de solistas internacionais acompanhados pelo Quarteto do Hot Clube de Portugal, como Pony Poindexter (Curvelo 2010c).

capital portuguesa durante este período. Nessa ocasião, actuou o saxofonista norte-americano Dexter Gordon (Veloso, Mendes, e Curvelo 2010: 653).

Em 1970 realizou-se na Fundação Calouste Gulbenkian um concerto do Modern Jazz Quartet, que na época contava com John Lewis (piano), Milt Jackson (vibrafone), Percy Heath (contrabaixo) e Connie Kay (bateria). No final da actuação, teve lugar uma *jam session* nos estúdios da Rádio Renascença, onde participaram os músicos do MJQ, vários portugueses e, inesperadamente, o cantor brasileiro Gilberto Gil:

Eu fui com o Mário Andrea (...), vibrafonista amador, (...) a casa dele buscar o vibrafone (...). [U]ns foram buscar o Percy Heath, o Connie Kay, o Milt Jackson (o John Lewis, evidentemente, ficou na caminha), levámos os gajos para a Renascença, pá (...). E, em plena ditadura, na Rádio Renascença, Emissora Católica Nacional (...), liga-se o microfone para o estúdio, que está ali ao lado, e está uma maralha do caraças, malta que veio atrás de nós, e não sei quê, está um vibrafone, está o Milt Jackson, pá, pusemos a bateria para o Connie Kay, fomos buscar, e tal – já não sei quem é que foi, se foi a bateria do Hot, de quem foi -, um gajo tinha trazido o contrabaixo... E pronto, pá, e começam os gajos a tocar, não é? (...) Eu também toquei, na altura (...). E depois às tantas, pá, aparece o Gilberto Gil, que estava cá (...) e entra no estúdio e não sei que mais, e já estava com os copos, e tal, e às tantas começa a cantar, e eu também, a tocar com o gajo (...) (Veloso 2013, entr.).

Transmitida em directo na Rádio Renascença, a ocasião mereceu uma reportagem fotográfica de Augusto Cabrita na revista *O Século Ilustrado* (Cabrita 1970).

6.3. Consolidação

Como observámos, à medida que nos aproximamos da década de 1970, crescem em quantidade e relevância as actividades associadas ao domínio do jazz em Portugal, incluindo presenças assíduas na rádio, na televisão e nas salas de concerto. O início do terceiro período desta sistematização adopta simbolicamente o ano de 1971, marcado pela realização do importantíssimo 1º Festival Internacional de Jazz de Cascais. Após os tímidos esforços dos Festivais de Música Moderna durante a década de 1950 e de eventos dispersos durante as décadas de 1950 e 1960, o primeiro festival de Cascais, organizado por Luís Villas-Boas em colaboração com o fadista João Braga e o empresário norte-americano George Wein¹⁸⁸, trouxe a Portugal vários dos nomes cimeiros do jazz norte-americano, autênticos ícones da história

¹⁸⁸ George Wein era o organizador do famoso festival de jazz de Newport, nos EUA. De resto, o festival de Cascais foi promovido como o festival de Newport na Europa (ver figura 28).

internacionais como Miles Davis, Dizzy Gillespie ou Ornette Coleman. Em alguns casos, músicos portugueses colaboraram com os visitantes norte-americanos, como é o caso do quarteto de Dexter Gordon que, nessa ocasião, integrou o pianista brasileiro Marcos Resende (então radicado em Portugal), o contrabaixista Jean Sarbib e o baterista Manuel Jorge Veloso.



Figura 28 - Cartaz do 1º Festival de Jazz de Cascais. Coleção José Duarte, Centro de Estudos de Jazz da Universidade de Aveiro.



Figura 29 – Registo fotográfico da actuação do quarteto de Dexter Gordon no 1º Festival Internacional de Cascais em 1971. Ao centro podemos ver o contrabaixista Jean Sarbib e à direita, na bateria, encontramos Manuel Jorge Veloso (foto de Carlos Gil[?] cedida por MJV).

O evento revestiu-se de enorme importância musical, mas também cultural e política. Num contexto político tenso e adverso a congregações, as duas noites de 20 e 21 Novembro reuniram cerca de dez mil espectadores no Pavilhão do Dramático de Cascais, à volta de uma expressão musical associada à liberdade. Um episódio marcante foi o que envolveu o contrabaixista Charlie Haden, então membro do quarteto de Ornette Coleman, que decidiu intervir politicamente ao dedicar uma composição sua aos movimentos de libertação das então colónias portuguesas:

[A actuação do quarteto de Ornette Coleman] ficou para a história, quando o contrabaixista norte-americano Charlie Haden numa atitude premeditada dedica o tema «Song for Che» aos movimentos de libertação em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau usando para o efeito o microfone destinado a amplificar o seu contrabaixo. De acordo com o seu próprio testemunho (Goodmann, 2006), quando Charlie Haden leu a mensagem, centenas de pessoas nas bancadas levantaram-se e começaram a fazer um barulho ensurdecedor, tão intenso que praticamente, os próprios músicos não conseguiam ouvir mais nada. Entretanto, de acordo com relatos de João Braga, um dos organizadores do evento, à frente de uma dessas bancadas,

pendiam já dois panos com as inscrições «Guiné Livre» e «Abaixo Guerra Colonial» (Cravinho 2009)¹⁸⁹.

No ano seguinte tiveram lugar dois novos marcos discográficos: Steve Lacy gravou e editou o já referido *Estilhaços* (Lacy 2012/1972), equivocadamente referenciado como o primeiro disco de jazz produzido em Portugal (Velo, Mendes, e Curvelo 2010). No mesmo ano de 1972, o fadista Carlos do Carmo (1939-) gravou um disco com o saxofonista norte-americano Don Byas (1912-1972) (Carmo e Byas 1972) interpretando dois *standards* do cancionário do jazz: “The Shadow of Your Smile” (Johnny Mandel / Paul Francis Webster) e “I’ve Got You Under My Skin” (Cole Porter). No mesmo ano foi gravado um disco de Amália Rodrigues com o mesmo Don Byas, intitulado *Encontro* (Rodrigues e Byas 1973/2007). Contudo, do ponto de vista estilístico não parece haver uma presença substancial do jazz, uma vez que se trata de um disco de fado ao qual foram adicionados os comentários melódicos do saxofonista norte-americano. O próprio instrumentário utilizado no disco revela um agrupamento convencional do fado, com voz (Amália Rodrigues), guitarra portuguesa (Carlos Gonçalves e Fontes Rocha) e viola de fado (Joel Pina)¹⁹⁰.

Este período de consolidação do jazz em Portugal, iniciado em 1971, constitui o recorte cronológico em que tem início a actividade dos músicos que adoptei como estudos de caso desta tese. Ainda na década de 1970, António Pinho Vargas fundou o grupo Zanarp (com José Nogueira, Artur Guedes e José Martins) e integrou o grupo de Rão Kyao que gravou o já referido *Malpertuis* (Kyao 1976) (ver biografia de APV, mais adiante). O disco, como observámos, tem sido frequentemente apontado como o primeiro disco de jazz gravado em Portugal por músicos portugueses. Na realidade, é precedido pelos fonogramas que enumerámos, e eventualmente por outros ainda, não incluídos nessa enumeração. Contudo, a importância de *Malpertuis* não reside no facto de ser o primeiro disco de jazz gravado em Portugal por músicos portugueses, mas sim no facto de ser o primeiro registo fonográfico por um certo perfil de músico de jazz em Portugal, um perfil inexistente até à geração de Pinho Vargas e Rão Kyao e que será devidamente descrito no capítulo 7.3. Nesse sentido, é efectivamente um marco na história do jazz em Portugal.

¹⁸⁹ (sobre este episódio, ver também Litweiler 1984: 53; Seabra e Neves 2011).

¹⁹⁰ Um caso análogo a este é o do registo *Dialogues* (1990), do guitarrista português Carlos Paredes com o contrabaixista norte-americano Charlie Haden.

Pinho Vargas editaria, ao longo deste período, o grosso da sua discografia enquanto líder no jazz, estendendo-se um pouco para a década seguinte com *Selos e Borboletas* (Vargas 1991). João Paulo Esteves da Silva, Mário Laginha e Bernardo Sasseti encetariam a sua actividade performativa profissional na década de 1980, mas a sua discografia enquanto líderes apareceria já na década seguinte. Os discos da cantora Maria João *Quinteto Maria João* (João 1983) e *Cem Caminhos* (João 1985) revestem-se de particular importância no sentido em que são os primeiros fonogramas com a participação de Mário Laginha.

O HCP instituiu em 1979 a sua escola, fundada e inicialmente dirigida por Zé Eduardo (1952-), e denominada Escola de Jazz Luís Villas-Boas a partir de 1998. Esta foi a primeira escola dedicada exclusivamente ao jazz em Portugal, se excluirmos iniciativas de pequena dimensão como a já referida Secção de Jazz da AAC. Ao longo das décadas subsequentes e (pelo menos) até ao período de maturidade do jazz em Portugal (2002-), a escola de jazz do HCP funcionou como um fortíssimo polo de atracção para os estudantes e músicos de jazz em Portugal (Curvelo 2010b: 625). A partir de 1985, surgiu no Norte do país um contraponto a esta escola lisboeta, a Escola de Jazz do Porto, fundada pelos irmãos Barreiros e também ainda hoje em actividade. Dos músicos emergentes na década de 1980, a maior parte estava ligada a uma destas duas instituições pioneiras.

A figura do contrabaixista Zé Eduardo (1952-) aparece durante este período com enorme destaque. Fundou o grupo Araripa, com Emílio Robalo (pianista, meu colaborador nesta tese, 1955-) e João Heitor (bateria). Ao trio juntava-se ocasionalmente um saxofonista, ora Rui Cardoso (1939-2009) ora o norte-americano Paul Stocker (1952-). O grupo teve duas apresentações particularmente importantes, nos Festivais Internacionais de Jazz de Cascais de 1975 e 1976:

[O] Araripa é, exactamente, o grupo onde aquilo começa mais ou menos a sério, pá. Em que eu, o Zé e o João [Heitor] ficámos ali naquela garagem a tocar todos os dias, como se fosse um grupo *pop*... (...) Portanto, era um grupo de garagem. (...) E de vez em quando sabíamos que havia um Aebersold. (...) Não havia Real Book. Mas quando saiu o primeiro, o Zé conseguiu. E portanto, a informação era muito escassa, havia os discos, pá. Mas a gente tinha aquela força de estar ali todos os dias. (...) O Eduardo, além de ser aquilo que é, é um compositor também, pá, e tocávamos temas dele. E algum ou outro meu também, que eu já compunha, sempre também tive essa vertente. Pá, e tentávamos ouvir os discos, e tal, mas muito complicado, não é?! Fazíamos o que podíamos, não é?! Dentro da época, pá. (...) E esse grupo ficou consistente, digamos assim, falando assim nestes termos, e quando chegaram esses tais concertos,

a gente resolveu reforçar com um saxofonista. O primeiro foi o Rui Cardoso, que infelizmente já cá não está, estará por aí mas não exactamente aqui. E o Paul Stocker foi o segundo. Portanto, isto foi nos anos setenta e cinco e setenta e seis nos dois festivais de Cascais (Robalo 2013, entr.).

Zé Eduardo tocou no disco *Malpertuis* de Rão Kyao (1976) e fundou em 1978 a Orquestra Girassol (Curvelo 2010a), *big band* pioneira em Portugal, precedida apenas pela orquestra de Costa Pinto. Com este ensemble publicou um fonograma, o EP *Walkin/Stolen Moments* (Girassol 1978). Em 1982, três anos depois de fundar a Escola de Jazz do HCP, rumou a Barcelona, onde estudou e trabalhou até 1995, sendo director pedagógico do Taller de Músics e director da sua orquestra, e gravando dois discos com Tete Montoliu.

Assim, durante a década de 1970, o jazz em Portugal funcionou em torno de alguns (poucos) grupos musicais com orientações estilísticas diferenciadas, tal como descrito na figura seguinte:

Grupo	Membros	Início de actividade	Extinção
Plexus	Carlos “Zíngaro” (violino, guitarra eléctrica e contrabaixo) José Teixeira Lopes (guitarra eléctrica) Jorge Valente (piano e percussão) Celso Carvalho (violoncelo, contrabaixo e baixo eléctrico) Nelson Moura (trompete) Luís Pedro Fonseca (percussão e guitarra eléctrica) Carlos Bechegas (flauta e saxofone) Paulo Gil (bateria) Rui Neves (saxofone) Outros	1967	1983 (interrompeu actividade entre 1969 e 1973)
Anar Band ¹⁹¹	Jorge Lima Barretto (teclados e outros instrumentos) Rui Reininho (guitarra eléctrica e outros instrumentos)	1969?	1977?
Quarteto de Rão Kyao	Rão Kyao (sax tenor) António Pinho Vargas (piano) Zé Eduardo (contrabaixo) Mário Barreiros (bateria)	1975	1976? ¹⁹²
Araripa	Emílio Robalo (piano) Zé Eduardo (contrabaixo) João Heitor (bateria) Rui Cardoso (saxofone) [ocasional] Paul Stocker (saxofone) [ocasional] Rão Kyao (saxofone) [ocasional]	1975?	1977?
Zanarp	António Pinho Vargas (piano) José Nogueira (sax tenor) Artur Guedes (contrabaixo) José Martins (bateria)	1975	1980?
Orquestra Girassol	Zé Eduardo (dir.)	1978	1982?

Figura 30 - Principais grupos musicais associados ao jazz em Portugal na década de 1970.

¹⁹¹ Este projecto aparece em fontes diferentes com denominações ligeiramente distintas, como Anar Band, Anar Jazz Band, Anar Jazz Group e Anar Jazz Trio (Vargas 2008d, entr.). Aquele que parece ser o único registo discográfico do grupo utiliza a designação Anar Band (Barreto e Reininho 1976). APV colaborou com Jorge Lima Barreto no âmbito deste grupo, ao lado de Artur Guedes.

¹⁹² Alguns destes músicos continuaram a colaborar nos fonogramas ulteriores de Rão Kyao (nomeadamente *Bambu*, de 1977, e *Ritual*, de 1982). Contudo, com a progressiva substituição do saxofone pelas flautas de bambu e a adopção de uma sonoridade mais distanciada do jazz, a instrumentação dos discos de Rão Kyao sofreu consideráveis alterações, pelo que deixa de fazer sentido falar no seu quarteto.

6.4. Expansão

O período coincidente, *grossa modo*, com a década de 1990 caracterizou-se por uma diversidade sem precedentes no jazz em Portugal. Não se trata de um período onde abundem as estreias ou os esforços pioneiros (já levados a cabo em períodos anteriores) mas sim de uma fase transitória no percurso do jazz em Portugal, caracterizado pela diversidade e pelo crescimento do número de músicos interessados na prática do jazz. Um traço que constitui novidade neste período é a generalização da prática de estudar jazz em instituições fora de Portugal, até então absolutamente esporádica. Exemplos disto são os casos de músicos como Pedro Moreira, (New School University / Mannes College of Music), Pedro Madaleno (Berklee College of Music / New School of Social Research), João Moreira (New School of Social Research), André Fernandes (Berklee College of Music), Afonso Pais (New School University / Mannes College of Music) e Ricardo Pinheiro (Berklee College of Music)¹⁹³.

Este é também o período em que teve lugar um considerável aumento nas edições discográficas no domínio do jazz em Portugal. De resto, data desta fase grande parte da produção discográfica dos pianistas em análise nesta tese (ver discografias individuais no capítulo 8). Neste domínio, destacaria a produção discográfica dos irmãos Moreira (integrados no Moreiras Jazztet ou noutros agrupamentos), incluindo os discos *Just Friends* (Viana 1992), *Ao Vivo no Festival de Jazz de Guimarães: Conrad Herwig + Trio de Bernardo Sassetti* (Conrad e Sassetti 1994), *Luandando: Moreiras Jazztet featuring Freddie Hubbard* (Jazztet e Hubbard 1995), *Encontro em Lisboa* (Henderson 1994) e *Orquestra de Jazz do Hot, direcção de Pedro Moreira* (convidados: Benny Golson, Curtis Fuller, Eddie Henderson, Perico Sambeat, Greg Bandy, Rui Veloso) (Portugal 1994). Outro destaque neste domínio vai para as estreias discográficas, enquanto líderes, de três dos pianistas apresentados nesta tese como estudos de caso: Mário Laginha com *Hoje* (1994), Bernardo Sassetti com *Sassetti* (1994) e João Paulo Esteves da Silva com *Serra Sem Fim* (1995). António Pinho Vargas estreara-se já em 1983 com *Outros Lugares* (Vargas 1990/1983). Todos eles prosseguiriam a sua carreira discográfica ao longo da década e já no novo milénio.

¹⁹³ Outros exemplos poderiam ser apresentados. Seleccionei estes pela sua visibilidade na *jazz scene* actual e por representarem orientações estilísticas variadas.

6.5. Institucionalização

O período de institucionalização do jazz em Portugal tem início simbólico com a criação, em 2002, da primeira licenciatura em jazz no país, na Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo (Porto). Seguiu-se o início de licenciaturas na Escola Superior de Música de Lisboa (2008), na Universidade de Évora (também em 2008) e na Universidade Lusíada em Lisboa (2009), e mais tarde as pós-graduações na Universidade de Aveiro (2011) e também na ESMAE e na Universidade de Évora. Outro evento de enorme importância neste período (e também ao nível do ensino formal do jazz) foi a criação de cursos profissionais de jazz em vários pontos do país: o primeiro foi o Conservatório da Jobra (Branca, Albergaria-a-Nova), em 2010), seguindo-se o Conservatório de Música de Coimbra (em 2011), a Academia de Música de Alcobaça e a Escola Básica e Secundária da Bemposta, em Portimão (ambas em 2012). Assim, a partir de 2002 aumentou exponencialmente o número de estudantes de jazz em Portugal. O número de músicos de jazz em actividade em Portugal na segunda década do século XXI reflecte a grande quantidade de estudantes que encetaram a sua vida profissional na sequência de aprendizagem formal nestas várias instituições. Como realça Mário Laginha, isto resulta numa situação sem precedentes em Portugal:

Acontece, ainda no outro dia, ver um ensaio de *big band*, em que não conheço cinquenta por cento dos músicos e eles tocam bem. Tocam jazz. Isso antigamente era impensável, quer dizer, não havia um saxofonista que tocasse um *standard* a soar porreiro que eu não conhecesse. Portanto, eu acho que é um sinal incrível chegar a um sítio e ouvir alguém a tocar bem e uma pessoa não conhecer. Isso já acontece em Portugal (Laginha 2008, entr.).

João Paulo reconhece que a proliferação de escolas de jazz no país gerou polos importantes de aprendizagem do jazz:

Porque agora não só há a escola do Hot, que é pioneira, mas entretanto multiplicaram-se e há várias escolas espalhadas pelo país. Mais à volta dos grandes centros, mas há escolas a ensinar jazz e donde aparece regularmente gente a tocar bem. Portanto, eu acho que é importante que haja essas escolas. (...) [O] facto de haver centros que chamam as pessoas onde elas se juntam, tocam e vão para casa com vontade de estudar, e se motivam, e ouvem-se uns aos outros, isso é importantíssimo que exista. E hoje em dia há mais do que há vinte anos atrás (Silva 2008, entr.).

Carlos Azevedo (1964-), outro dos meus colaboradores neste projecto, também se refere ao panorama actual do jazz em Portugal no que diz respeito ao ensino:

E hoje em dia o panorama é muito diferente, tens milhares de gajos licenciados em jazz em Portugal, que estudaram nos Estados Unidos, outros que já estudam cá... O nosso curso [ESMAE] já vai no décimo ano de existência, o curso de jazz. Portanto, isto hoje em dia é muito diferente... Só matriculados no curso da ESMAE há mais alunos de jazz do que no meu tempo havia no país inteiro, mas muito mais. Estamos a falar só disto aqui, e estamos a falar só de alunos, não estou a falar dos que já acabaram que estão aí a exercer a profissão, entre aspas. Portanto, isto está muito diferente, para melhor, claro (Azevedo 2010, entr.).

Durante este período surgiram associações de estrutura variada dedicadas à performance e divulgação do jazz em Portugal e no estrangeiro. Alguns casos ilustrativos incluem:

- A Orquestra de Jazz de Matosinhos (OJM), colectivo fundado em 1999 sob direcção de Carlos Azevedo e Pedro Guedes. Depois de uma auspiciosa participação na Porto Capital da Cultura 2001, a OJM conquistou rapidamente um lugar de proeminência na *jazz scene* portuguesa, actuando em diversos espaços de destaque em Portugal e no estrangeiro, e colaborando regularmente em espectáculos e gravações discográficas com artistas de projecção internacional como Kurt Rosenwinkel, Maria Schneider, Maria Rita e Lee Konitz, entre outros¹⁹⁴. A carreira discográfica da OJM teve início em 2006 com *Orquestra Jazz de Matosinhos Invites: Chris Cheek*.
- O JACC (Jazz Ao Centro Clube), instituição criada em 2003 em Coimbra que tem a seu cargo a única publicação em Portugal exclusivamente dedicada ao jazz (a *jazz.pt*, desde 2014 apenas em formato online), os Encontros Internacionais de Jazz de Coimbra, a etiqueta JACC Records e inúmeros outros eventos e iniciativas¹⁹⁵.
- A Associação Porta-Jazz, criada em 2011 no Porto por um conjunto de músicos que incluem o saxofonista João Pedro Brandão e a trompetista Susana Santos Silva¹⁹⁶.

Este é também o período caracterizado pela proliferação de etiquetas discográficas em Portugal (não raramente pela mão dos próprios músicos). Alguns casos importantes são a Tone Of A Pitch (TOAP) de André Fernandes (2001)¹⁹⁷, a Clean Feed Records (2001)¹⁹⁸, a JACC Records (associada ao JACC, 2010)¹⁹⁹ e o Carimbo Porta-Jazz (parte da Associação

¹⁹⁴ Para mais informações, consultar o website da OJM (Anónimo s.d.-al).

¹⁹⁵ Para mais informações, consultar o website do JACC (Anónimo s.d.-ac).

¹⁹⁶ Para mais informações, consultar o website da Associação Porta-Jazz (Anónimo s.d.-h).

¹⁹⁷ A TOAP encerrou a sua actividade em 2014.

¹⁹⁸ Para mais informações, consultar o website da Clean Feed Records (Anónimo s.d.-m).

¹⁹⁹ Para mais informações, consultar o website da JACC Records (Anónimo s.d.-z).

Porta-Jazz, no Porto, 2012)²⁰⁰. Com a progressiva falência da indústria discográfica do jazz em Portugal (e da indústria discográfica em qualquer domínio musical a um nível global), surgiram soluções editoriais independentes que frequentemente prescindem do fabrico de fonogramas em formato físico. É o caso da etiqueta online Sintoma Records (2012)²⁰¹ e das inúmeras edições de autor que chegam ao mercado todos os meses.

6.6. Síntese

A sistematização apresentada assenta maioritariamente em marcos simbólicos, como as conferências de António Ferro (1922), a rubrica radiofónica “Hot Club” (1945), o I Festival de Jazz de Cascais (1971) ou a inauguração da licenciatura em jazz na ESMAE (2002). Trata-se de eventos sintomáticos ou prenunciadores de mudança na história do jazz em Portugal. Os períodos resultantes dessa sistematização apresentam características distintas quanto à presença do jazz no país, à quantidade de indivíduos e eventos a ele associados e à sua integração no tecido cultural português. Como foi possível observar, o percurso descrito pelo domínio do jazz em Portugal, que teve o seu início no período de recepção (1922-1945), culmina nos nossos dias com a sua institucionalização, tanto ao nível performativo quanto ao nível da produção de discurso (nomeadamente académico). Para efeitos desta tese, afiguram-se centrais os períodos de consolidação e expansão deste cronograma que, no seu conjunto, medeiam entre os anos de 1971 e 2002. É durante estes períodos que se configura de forma particularmente visível a actividade dos principais colaboradores nesta tese (Pinho Vargas, Laginha, João Paulo e Sassetti), iniciando a sua actividade profissional e inaugurando a sua produção discográfica. Por seu intermédio, é também neste período que se configura um perfil de músico «profissional» de jazz em Portugal, como veremos de seguida.

²⁰⁰ Para mais informações, consultar o website da Carimbo Porta-Jazz (Anónimo s.d.-k).

²⁰¹ Para mais informações, consultar o website da Sintoma Records (Anónimo s.d.-an).

7. Três perfis de músicos de jazz em Portugal

Manuel Jorge Veloso (Veloso 2012, entr.) identifica três perfis distintos de músicos de jazz em Portugal ao longo do século XX:

7.1. Músicos amadores. Músicos ligados ao HCP, geralmente mantendo outras profissões ou desenvolvendo actividade musical noutros domínios, mas demonstrando interesse pelo jazz e dedicando-se à sua prática enquanto amadores.

7.2. Músicos amadores com cultura jazzística. Tal como no perfil anterior, trata-se de músicos ligados ao HCP e igualmente amadores no sentido da ocupação profissional. Contudo, detinham maior conhecimento sobre as práticas performativas do jazz, assentando principalmente sobre o estilo *bebop*. Na verdade, o investigador Hélder Martins designou-os por “os primeiros beboppers portugueses” (Martins 2006: 173).

7.3. Músicos profissionais. Músicos inteiramente dedicados ao jazz e à música do ponto de vista da ocupação profissional, com actividade regular, produção discográfica e objectivos de desenvolvimento de uma carreira.

A análise destes três perfis permite compreender o aparecimento da geração de músicos que constituem estudos de caso nesta tese e deixa a descoberto o seu pioneirismo enquanto profissionais no jazz em Portugal.

7.1. Músicos amadores

Um primeiro perfil (porventura o único em actividade até ao aparecimento do segundo perfil aqui apresentado, já na década de 1950) caracterizava-se pelo amadorismo e pela prática do jazz enquanto actividade paralela, mesmo no caso dos músicos. Tratava-se maioritariamente de indivíduos não-músicos, ou então músicos profissionais, geralmente em actividade na área da música «ligeira», que tinham gosto pelo domínio do jazz e o praticavam nos seus tempos livres.

[M]úsicos de jazz propriamente ditos que tocassem sopros, havia para aí um ou dois, amadores, no Hot Clube. Porque aqui há uma diferença interessante nos músicos da altura: a maioria deles era músicos comerciais, não é? — boates, espectáculos,

variedades, Emissora, casinos, etc., Emissora Nacional, música ligeira -, e... nas horas vagas alguns deles tocavam jazz (Veloso 2012, entr.);

Dentro deste primeiro perfil, Jorge Costa Pinto prefere considerar que existiam músicos de jazz, muito embora se ocupassem primeiramente da música comercial:

[A] história do jazz, como vocês sabem, até aos anos 38, foi pura música de dança. Pura música de dança. Porquê 38? Porque é que é este marco do ano de 38? Bom, vocês sabem também que nasce em New Orleans, passa da rua para os clubes, para os bordeis, acabam os bordeis, acaba o bairro encarnado, vai para Chicago, Chicago estava... aquela rapaziada branca começa a ouvir aquela música dos negros e acha muito interessante e começa também a copiar, e tal, e o jazz vai-se desenvolvendo, não é? E naquela altura, eram os conjuntos, eram grupos de 5, 6, 7 músicos. Havia talvez o Ben Pollack, tinha 8 ou 9. O Ben Pollack foi onde trabalharam o Tommy Dorsey, o Benny Goodman, o Jack Teagarden, ... Glenn Miller. E dessa gente saíram depois os líderes depois dos anos 36, 37, das *big bands* que faziam música de dança. Faziam a tournée, a volta dos Estados Unidos, o circuito das escolas, dos *ballrooms*, das salas de dança, não é, portanto era música de dança, o jazz, até essa época era música de dança. Daí eu dizer que nós aqui, em Portugal, tivemos uma série de pianistas, e não só, outros músicos que houveram, mas que eram músicos de jazz porque tocavam realmente aquela música que os americanos tocavam naquela época também. Integrados nos grupos e nas orquestras de dança onde eles estavam, onde faziam a sua actividade profissional. De maneira que, dir-se-ia assim: “O quê? Mário Simões era um músico de jazz? Por amor de Deus, o Mário Simões era um homem lá dos conjuntos, e tal”. Não, era um músico de jazz. O Mário Simões tinha um bom feeling de jazz e tinha uma boa capacidade improvisacional. Outro: Hélder Reis. Excelentíssimo músico de jazz. Conquanto tivesse feito a sua vida a fazer música popular, música de dança. João Andrade Santos, primeiro pianista profissional com quem eu trabalhei no Casino Estoril. Músico de jazz autêntico. Inclusivamente, ele tinha a capacidade de cantar imitando o Armstrong, com aquela voz roufenha. E interpretava Teddy Wilson tranquilamente. Portanto, eu considero que esses músicos dessa época que eu conheci eram músicos de jazz (Pinto 2013, entr.).

No entanto, sabemos que mesmo os próprios músicos não se viam como músicos de jazz. O pianista Hélder Reis, referido por JCP, afirmou:

Eu devo-lhe dizer que nunca fui um músico de jazz, nem por lá passei. Sempre fui um pianista de música comercial, que é o que se fazia nas casas onde trabalhava, onde ganhava a nossa vida, não é? De maneira que eu nunca me considere um músico de jazz, muito longe disso. Dava «um jeitinho» (Hélder Reis, apud Antunes 1998)!

Sobre estes músicos, disse Barros Veloso: “[e]les eram profissionais que tinham de fazer toda a música, não é? E que colateralmente gostavam de jazz e podiam, e davam-se connosco e tal, mas no fundo eles faziam toda a música” (Veloso 2009, entr.). Assim, neste período encontramos em Portugal vários pianistas com o perfil acima descrito, ou seja, músicos de

outras áreas com interesse pelo jazz enquanto amadores. Entre eles incluem-se os seguintes pianistas:

- Tavares Belo (também director de orquestra, 1911-1993)
- Vasco Henriques (também flautista)
- Mário Simões
- Hélder Reis
- Hélder Martins

7.2. Músicos amadores com cultura jazzística

A segunda categoria de músicos encontra os seus maiores representantes na geração precisamente de Manuel Jorge Veloso, Bernardo Moreira (pai), Justiniano Canelhas e António José Barros Veloso, em actividade a partir da década de 1950 e associada sobretudo ao Hot Clube de Portugal. Nesta geração, falamos ainda de amadores no sentido da ocupação profissional. Referindo-se à sua geração, o pianista Barros Veloso afirma:

São claramente amadores, têm o seu curso universitário... Um é médico, outro é não sei quê, outro é engenheiro, mas não aspiram a ser músicos, era coisa que não lhes passava sequer pela cabeça... Depois começa a pouco e pouco, há uma fase ali de transição... O Rui Cardoso andava em medicina, não é? Era filho de um reitor do liceu Francês da parte portuguesa, não é? O padraço dele era médico, era o Coutinho, muito conhecido, e ele foi para medicina. E a certa altura, com aquela ideia do saxofone, deixou a medicina (...). Havia assim uma série deles, não é? (Veloso 2009, entr.)

Contudo, estes músicos exibiam outro conhecimento do domínio do jazz e uma cultura jazzística mais aprofundada do que os seus antecessores²⁰². Bernardo Moreira (pai) descreve desta forma a sua geração de músicos de jazz portugueses: “Esta geração de músicos a que eu pertenço é o contrário da anterior: são músicos amadores mas que querem funcionar como profissionais” (Antunes 1998).

²⁰² Como observámos, neste processo teve especial proeminência o saxofonista belga Jean-Pierre Gebler, ao introduzir na *jazz scene* portuguesa vários princípios performativos do domínio do jazz, até então negligenciados pelos músicos portugueses (a este respeito, ver também Bernardo Moreira apud Antunes 1998).

[D]epois, no Hot Clube, havia malta amadora (...) mas que eram, no fundo, os primeiros músicos que sabiam o que estavam a fazer no sentido não profissional do termo. Não era malta que tivesse estudado piano, que tivesse estudado contrabaixo, que tivesse estudado guitarra, eram amadores, mas eram profissionais no sentido de perceberem o que era o jazz, o *bebop*, e não sei quê. (...) [A]s músicas eram tocadas nestas tonalidades e não noutras, não era tudo em Dó Maior para agradar aos pianistas, era em Si bemol, era em Mi bemol, etc., etc. (Veloso 2012, entr.)

Neste conjunto de músicos amadores com ligações ao Hot Clube durante período incluem-se os seguintes pianistas:

- Gérard Castello-Lopes (1925-2011)
- Ivo Mayer (1928-2012)
- José Luís Tinoco (também contrabaixista, 1932-)
- Justiniano Canelhas (1932-)
- António José Barros Veloso (também contrabaixista, 1928-)
- Manuel Menano

7.3. Músicos profissionais

Um terceiro perfil de músicos de jazz em Portugal surge em meados da década de 1970 com os nomes de Zé Eduardo, António Pinho Vargas, Emílio Robalo e Rão Kyao, entre outros. Trata-se de músicos com aspirações ao profissionalismo no jazz, com objectivos de desenvolvimento de carreira, com actividade performativa regular e com produção discográfica.

Quer dizer, depois começa-se a ... o Zé Eduardo, o Emílio Robalo (...). A partir daí é que começam a aparecer, realmente, os verdadeiros... as pessoas que já vão para a música e que querem ser músicos e que não querem ser outra coisa. E isso torna-se depois evidente, já com a geração dos Moreiras, não é? O Laginha, todo esse grupo do Laginha, o Cainha [Carlos Martins] ... (Veloso 2009, entr.)

Como salienta Barros Veloso, o perfil de músico de jazz iniciado com esta geração encontra continuidade nas décadas de 1980 e 1990 em músicos como Mário Laginha, Carlos Martins e os irmãos Moreira. Observamos, portanto, que os principais colaboradores desta tese (Pinho Vargas, Laginha, João Paulo e Sassetti) se enquadram nesta última categoria. O pianista Filipe Melo concorda:

[A]cho que [os primeiros] pianistas de jazz assim.... sérios, profissionais, pessoas que construíram uma carreira sólida... Sassetti, Laginha. Essa geração (...). Que outra é que existia antes disso? [Vejo essa] como a primeira geração de músicos profissionais... que subiu a fasquia (Melo 2009, entr.).

O pianista Júlio Resende também corrobora esta visão:

Os pianistas profissionais, quando eu os penso, são aqueles que todos nós pensamos... Como o Mário [Laginha], o [Bernardo] Sassetti e o João Paulo. É óbvio que antes deles sempre existiu malta a tocar, não sei, se era profissionalmente se não, nunca andei a investigar sobre isso. [Mas] tenho essa impressão (Resende 2014, entr.).

Outro pianista meu colaborador nesta tese, Filipe Raposo, tem a mesma opinião:

São (...) o Pinho Vargas, o Mário [Laginha], ... O João Paulo ficou um bocado na sombra, a certa altura (...). É estranho porque, de facto, o Pinho Vargas tem sessentas, o Mário tem cinquentas e o Bernardo teria quarentas (...), mas por acaso, lá está, (...) é estranho, mas de facto começaram mais ou menos juntos, não é (Raposo 2014, entr.)?

O pianista e compositor Carlos Azevedo também considera que o jazz em Portugal se profissionalizou com a geração liderada por Zé Eduardo:

Agora digamos que há uma zona quase datada em que o jazz se profissionaliza, entre aspas, em Portugal, que foi com a segunda vaga de escola do Hot Clube do Zé Eduardo, não é? De onde o Laginha vem, e essa malta toda, e depois a Escola de Jazz do Porto em 85 ou 84. E digamos que a partir daí o jazz quase que ganha um estatuto de (entre aspas) uma escola, se é que se.... Desorganizadíssima, mas pronto. De uma coisa que, de facto, se começa a querer profissionalizar e a impor. (...). De maneira que no tempo em que eu apareci digamos que havia, claro, os dois grandes pianistas que continuam a ser, que existiam, que eram o Mário Laginha e o Bernardo Sassetti, e depois havia os outros, e eu estava nos outros. Mas que não eram tantos quanto isso. Em termos de conhecimento, digamos, eles eram, e continuam a ser, que eu saiba... As duas grandes referências (Azevedo 2010, entr.)²⁰³.

²⁰³ O caso de Carlos Azevedo (1964-) ilustra bem a dificuldade de delimitar estas sucessivas vagas de músicos utilizando critérios etários. Azevedo é ligeiramente mais novo do que Laginha, e algo mais velho do que Sassetti: “cronologicamente diria que estou no meio dos dois, porque eu lembro-me quando comecei, eu já estava aí a tocar umas coisitas e apareceu um puto chamado Bernardo Sassetti, que tocava... Portanto, imagino que ele esteja atrás de mim. Mas o Laginha já... era um guru” (Azevedo 2010, entr.). Contudo, a sua localização na cronologia dos pianistas portugueses não reflecte necessariamente esta localização etária, a tal ponto que as suas duas grandes referências ao começar eram precisamente Laginha e Sassetti. Reforça-se, assim, a escolha destes quatro colaboradores como estudos de caso para esta tese com base na sua visibilidade e na sua procura de individuação.

Os próprios músicos em questão parecem concordar com esta categorização. Questionados acerca da sua pertença a uma eventual primeira geração «profissional» no jazz em Portugal, os meus colaboradores responderam da seguinte forma:

Eu diria que se calhar sou da segunda. Só que eu acho que na primeira se calhar só há um, que era o António Pinho Vargas (...). Mas eu acho que, se calhar podemos englobar... se virmos a coisa um bocado mais de longe, se calhar aí na primeira vaga podemos contar com o António Pinho Vargas, o João Paulo, eu, o Bernardo, que já é mais novo, não é? Mas pronto, visto assim, de mais longe, se calhar somos a... Porque realmente antes disso, as pessoas assumiam logo que eram pianistas de jazz como um *bobby*. Eram engenheiros, ou eram isto ou aquilo ou aquilo, e depois tinham esse *bobby*. A opção de uma pessoa ser músico veio nessa altura (Laginha 2008, entr.).

Concordo. O erro que eu posso cometer é de ignorância histórica, mas isso não sou eu que sou suposto saber... Profissionais, sim. Houve poucos antes de nós, é um facto. O António Pinho e o Emílio Robalo, de que eu me lembre, que tinham a diferença de uns dez anos mais. Profissionais, sim. Era ainda mais difícil do que agora ser profissional de jazz (Silva 2008, entr.).

Bom, eu acho que isso é um facto, quer dizer, acho que isso é um facto. Pianistas *profissionais*, sim, sim. É um facto (Sassetti 2008, entr.).

O cenário cultural na época de ascensão desta primeira geração «profissional» era substancialmente distinto daqueles que encontraram músicos ulteriores, nomeadamente nas décadas de 1990 e já nos anos 2000. Em particular no que diz respeito à aprendizagem do jazz, a quase total inexistência de estruturas e instituições durante as décadas de 1970 e 1980 transformou cada um destes músicos num inevitável autodidacta, à semelhança de gerações anteriores de amadores de jazz:

Em termos de quantidade de gente que estuda, era muito pouca e não havia meios e não havia informação, não havia livros, não havia nada. Havia uns discos, pá, e... pronto, pá. Quer dizer, não podemos estabelecer nenhuma comparação com os tempos de hoje, não é (Robalo 2013, entr.)?

[T]endo verificado que essa gente [pianistas de jazz estrangeiros] tocava muito bem, eu achei que devia voltar a estudar piano. Se houvesse escolas de jazz na altura, eu provavelmente teria ido parar a uma escola de jazz, mas não havia. E por isso fui estudar piano para o conservatório (Vargas 2008d, entr.).

Mário Laginha reconhece que as condições que encontrou no início da sua actividade seriam já mais favoráveis do que as oferecidas a Pinho Vargas e Robalo, alguns anos antes: “acho que apesar de tudo, ele [APV] ainda vem um bom bocado à minha frente, e diria que se calhar na época dele as coisas eram ainda mais difíceis no princípio do que para mim no princípio foram” (Laginha 2008, entr.). Contudo, algumas dificuldades parecem ser comuns: Laginha descreve

uma postura frequente no ensino especializado da música em Portugal no seu tempo de estudante, ilustrativa do estatuto que nesse período ainda era atribuído ao jazz: “(...) no conservatório, na época em que eu estudava, podia acontecer entrar alguém lá na sala a dizer: “isto aqui não pode estar a estudar essa música”. Isto acontecia, não sei se ainda acontece” (Laginha 2008, entr.). João Paulo recorda um discurso semelhante, ainda em criança aprendendo piano com a avó:

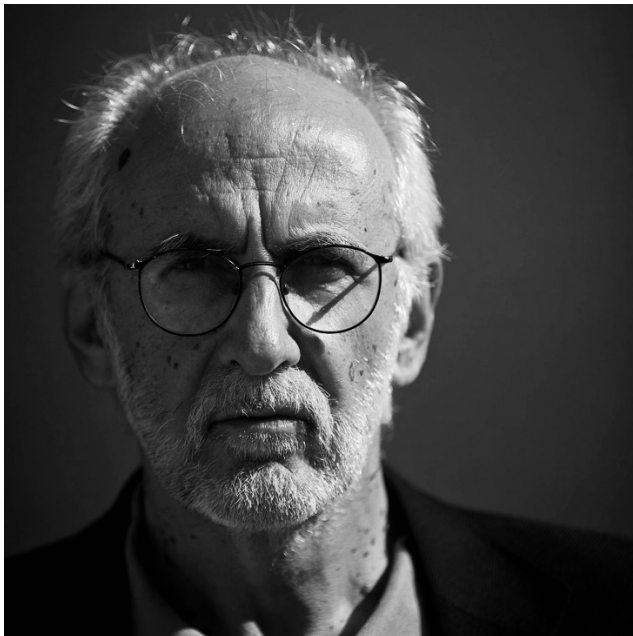
Lembro-me de ouvir a minha avó dizer: ‘Pois, agora o não-sei-quantos já não estuda, dedicou-se ao jazz’. De vez em quando havia uns alunos que estavam a ir pelo mau caminho, estavam a desviar-se do bom caminho e estavam a dedicar-se ao jazz. Mas eu quando ouvia isto ainda não sabia bem o que é que isso queria dizer (Silva 2008, entr.).

Assim, os músicos que configuram estudos de caso nesta tese constituem os primeiros representantes do piano jazz «profissional» em Portugal. Incluem-se numa geração de músicos que inaugurou um novo perfil neste domínio, caracterizado por uma dedicação profissional ao jazz, actividade performativa e discográfica regular, e objectivos de construção de uma carreira profissional no domínio do jazz.

8. Estudos de caso

Neste capítulo, apresento uma caracterização biográfica e artística dos quatro músicos que adoptei como estudos de caso para esta tese. A informação biográfica e artística apresentada tem origem em quatro fontes: i) as entrevistas realizadas na preparação desta tese; ii) a *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX* (Castelo-Branco 2010b; a; c; d); iii) os websites dos pianistas, quando existentes (Anónimo s.d.-g; s.d.-ai); iv) informação obtida em contexto informal enquanto músico em actividade na *jazz scene* portuguesa. A informação filmográfica respeitante a Bernardo Sasseti foi verificada no website Internet Movie Database (Anónimo s.d.-x).

8.1. António Pinho Vargas



8.1.1. Resumo biográfico e artístico

António Manuel Faria Pinho Vargas da Silva, pianista e compositor, nasceu em Vila Nova de Gaia a 15 de Agosto de 1951. Completou o curso superior de piano no Conservatório do Porto (1987) e o Mestrado em Composição no Conservatório de Roterdão, na Holanda (1990). É licenciado em História pela Universidade do Porto (1983) e doutorado em Sociologia da Cultura pela Universidade de Coimbra (2010). É ainda investigador do Centro de Estudos

Sociais (CES) dessa mesma instituição. Da sua tese de doutoramento resultou o livro *Música e Poder: Para Uma Sociologia da Ausência da Música Portuguesa no Contexto Europeu* (Vargas 2011b). Entre 1991 e 2005, leccionou Composição na Escola Superior de Música de Lisboa, cargo que ocupa hoje novamente.

António Pinho Vargas começou a estudar piano em casa com a avó, aos nove anos de idade, interrompendo os estudos dois anos depois. Durante a adolescência dedicou-se sobretudo à música *pop*, integrando a partir de 1969 diversos grupos como Jáfume e Banda Sonora (Rui Veloso). Aos vinte e um anos retomou o estudo do piano, um regresso motivado pelo contacto com a música de figuras do piano jazz como Bill Evans, Paul Bley (1932-), Herbie Hancock ou Keith Jarrett.

Pinho Vargas construiu uma carreira com duas vertentes: o jazz e a música erudita. Optou sempre por manter estas duas vertentes separadas, inclusivamente no que diz respeito à sua função: se na primeira tem combinado a composição com a performance, nesta última a sua actividade tem estado sempre circunscrita à composição. O pianista afirma que não se sente um intérprete de música erudita, nem mesmo da sua obra:

[E]u estudo música clássica, mas eu não toco música clássica em público. Porque o que me apetece é não fazer as mesmas frases sempre da mesma maneira. E por isso, eu nem as minhas músicas toco sempre da mesma maneira. Ou seja, há uma frase em que de repente eu faço aqui uma variação, o ritmo muda, o tempo fica mais lento, fica mais rápido, quer dizer, e é isso que me dá prazer, digamos que eu sou um pianista... fui formado na improvisação, e apesar de ter completado o Curso Superior do Conservatório, não tinha sentido. Bom, não tinha sentido, por exemplo, ir tocar as minhas peças de piano. Algumas delas são muito difíceis e eu tinha que estudar muito para as conseguir tocar, mas a questão não é essa porque, por exemplo, algumas canções que eu fiz para canto e piano com poemas do Ramos Rosa, eu poderia perfeitamente tocar aquelas peças com os cantores, mas não tinha sentido, se eu não toco o quarteto de cordas, nem as óperas, nem as peças para orquestra, porque é que hei-de tocar [essas peças]? Eu sou um pianista de jazz, de música improvisada. Chamem-lhe o que quiserem, mas é improvisado. E é isso que eu gosto (Vargas 2008d, entr).

Neste domínio, compôs música para instrumentos solo, música de câmara e orquestral, música para cinema e teatro, e óperas. Boa parte deste corpo encontra-se registado em fonograma (ver 8.1.3.).

No domínio do jazz, António Pinho Vargas iniciou actividade na década de 1970, integrando o grupo Anarband e fundando o Zanarp. Deste último faziam parte os músicos José Nogueira (1954-) (saxofonista e seu colaborador até aos nossos dias), Artur Guedes (contrabaixista) e

José Martins (baterista). Com este grupo teve importantes participações em dois festivais de jazz na Figueira da Foz, em 1975 e 1976:

E assim, nós tocámos pela primeira vez num festival de jazz ainda em '75, na Figueira da Foz. Foi organizado pelo Hot Clube de Portugal, e tocaram nesse festival o trio do Rão Kyao, o Araripa (que era um trio com o Zé Eduardo, o João Heitor na bateria, e o Emílio Robalo), tocou, acho eu, o Plexus, que era o grupo do Carlos Zíngaro, e tocou o Zanarp. E esse concerto marcou de uma forma muito importante a minha vida, porque o Rão Kyao assistiu ao concerto, não é? (...) Portanto, esse festival da Figueira da Foz voltou a repetir-se no ano seguinte e nós voltámos a ir lá tocar. Foi organizado pelo Villas-Boas. E ainda me lembro do que ele disse no fim do nosso concerto, disse: “Só para ouvir isto, valeu a pena organizar este festival” (Vargas 2008d, entr).

Após este contacto inaugural, iniciou-se a sua colaboração com o saxofonista e flautista Rão Kyao, participando na gravação dos discos *Malpertuis* (1976) e *Bambu* (2001/1977), e tocando com o grupo do saxofonista num festival de jazz em Ljubljana. Durante este período, o pianista dedicou-se sobretudo aos estilos do *free jazz* e do *jazz-rock*. O Zanarp deu origem ao grupo Abralas e APV tornou-se um dos primeiros músicos em Portugal a utilizar o teclado electroacústico Fender Rhodes, que conhecera através dos grupos de Miles Davis em finais da década de 1960. A observação dos pianistas que tocavam nos grupos de Miles e o contacto com o músico e crítico Jorge Lima Barreto forneceram a motivação para um regresso ao estudo do piano:

E nessa altura, também, o Miles Davis tocava... Nessa fase, portanto, o *Bitches Brew* é de '69, *In a Silent Way* é de '68, e portanto estava a tocar com... o Joe Zawinul tocou órgão com ele, e os outros pianistas, que são aqueles que eu disse há bocado [Chick Corea, Keith Jarrett], tocavam Fender Rhodes. E portanto, eu comecei a interessar-me pelo jazz, passado pouco tempo comprei um Fender Rhodes, julgo que fui o primeiro músico a ter esse instrumento, e então, tendo verificado que essa gente tocava muito bem, eu achei que devia voltar a estudar piano (Vargas 2008d).

Em finais da década de 1970 e inícios de 1980, em virtude da proximidade com o grupo Araripa e de um certo afastamento da estética do *free jazz*, Pinho Vargas aproximou-se do jazz mais tradicional, tocando amiúde com o contrabaixista Zé Eduardo e músicos estrangeiros como Zlatko Kaucic (baterista), Steve Potts (saxofone) ou Kenny Wheeler (trompete):

Nessa altura, eu comecei a achar que tinha que estudar o jazz tradicional, o chamado fraseado do *bebop*, e tal, porque, por um lado, o *free jazz* tinha perdido aquela força que tinha (a sua razão de ser, com o fim da guerra colonial e a democracia, a sua razão de ser política tinha terminado), e entretanto, a minha tomada de conhecimento com o Araripa e depois com o Zé Eduardo e o João Heitor, que faziam parte desse grupo do Rao Kyao que foi à Jugoslávia e que gravou o *Malpertuis*, eu comecei, digamos assim, a estar em sintonia também com o Zé Eduardo. Nós, aliás, tivemos vários

grupos nos anos seguintes: um trio com o baterista Zlatko Kaucic, um jugoslavo que passou aqui montes de vezes; chegámos a fazer concertos em duo, isto já mais adiante, '79, e não sei quê. Portanto, eu continuei em contacto com o Zé Eduardo, e entretanto, durante o resto dos anos '70 e princípios dos anos '80, eu toquei com alguns americanos, nomeadamente o Steve Potts, que vinha frequentemente a Portugal. Tocámos em Portugal, no Hot Clube muitas vezes, mas com esse grupo fomos tocar a Valência, em Espanha. Toquei com o Kenny Wheeler, que nós todos admirávamos imensamente por causa daquele disco da ECM com o Keith Jarrett, o Dave Holland, e o baterista acho que era o Jack DeJohnette, e fomos tocar com ele em Viana do Castelo e em Espanha, em Vigo. E por isso, eu estava de facto nessa altura num processo de aprendizagem das linguagens mais tradicionais. (...) Portanto esse período foi o período da aprendizagem da linguagem do jazz tradicional (Vargas 2008d, entr.).

A partir de 1980, o pianista e compositor, até então conhecido por António Pinho, alterou o seu nome artístico para António Pinho Vargas e fundou o seu quarteto, com José Nogueira, Pedro Barreiros (1962-) e Mário Barreiros (1961-). Fortemente influenciado pelos quartetos europeu e americano de Keith Jarrett (em actividade durante toda a década de 1970), construiu com este grupo uma carreira marcante no jazz em Portugal, compondo prolificamente e registando a sua música nos álbuns *Outros Lugares* (1990/1983), *Cores e Aromas* (1990/1985), *As Folhas Novas Mudam de Cor* (1987), *Os Jogos do Mundo* (1989) e *Selos e Borboletas* (1991). Gradualmente, no entanto, o jazz foi ocupando um lugar de menor proeminência na carreira do pianista e compositor, sobretudo a partir do ingresso no Curso de Mestrado em Composição em Roterdão:

[P]ortanto, até eu ter ido para a Holanda, em '87, o jazz foi completamente dominante na minha vida, não é? A partir desse momento, eu quis mesmo estudar composição, e a composição que eu aprendia cá em Portugal com os professores do Conservatório do Porto, às vezes um seminário com o Jorge Peixinho e os seminários do Emanuel Nunes na Gulbenkian, que eu frequentei justamente a partir de 1982,... aquilo era um ensino que eu agora sei classificar como pós-serial. De todos. E por isso, esse método de ensino - e essa música em particular - e o jazz não tinham relação possível. De maneira nenhuma. (...) Portanto, gradualmente [a música erudita] foi tendo cada vez mais importância na minha vida. (...) E gradualmente, desde que vim da Holanda, passei a ter encomendas, umas atrás das outras, por isso eu nunca deixei de trabalhar na música contemporânea. Portanto, o espaço foi aumentando para a composição e diminuindo para o jazz. A partir de noventa e tal, eu compus muito menos jazz, quatro ou cinco músicas de jazz que eu compus, a partir de noventa e três ou quatro. Ou seja, a minha energia criativa passou a estar muito mais do lado da música contemporânea (Vargas 2008d, entr.).

Já nos anos 2000, após um hiato de sete anos de afastamento dos palcos, retomou a sua actividade performativa, registando três fonogramas: *Solo* (2008a), *Solo II* (2009) e *Improvisações* (2011a).

Ao longo da sua carreira, António Pinho Vargas recebeu várias condecorações, entre as quais a Comenda da Ordem do Infante D. Henrique (1995), o Prémio da Universidade de Coimbra (2012) o Prémio SPA Autores (2014) e a Medalha de Honra da Sociedade Portuguesa de Autores (2015).

8.1.2. Bibliografia seleccionada

VARGAS, António Pinho (2002), *Sobre Música: ensaios, textos e entrevistas*, Lisboa: Afrontamento.

VARGAS, António Pinho (2008), *Cinco Conferências: Especulações críticas sobre a História da Música do Século XX*, Lisboa: Culturgest.

VARGAS, António Pinho (2011), *Música e Poder: Para Uma Sociologia da Ausência da Música Portuguesa no Contexto Europeu*, Coimbra: CES/Almedina.

8.1.3. Discografia seleccionada

KYAO, Rão (1976), *Malpertuis*, VC, LP.

VARGAS, António Pinho (1987), *As Folhas Novas Mudam de Cor*, EMI-VC, LP.

VARGAS, António Pinho (1989), *Os Jogos do Mundo*, EMI-VC, CD.

VARGAS, António Pinho (1990/1983), *Outros Lugares*, EMI-VC, CD/LP.

VARGAS, António Pinho (1990/1985), *Cores e Aromas*, EMI-VC, CD/LP.

VARGAS, António Pinho (1991), *Selos e Borboletas*, EMI-VC, CD.

VELOSO, Rui (1993/1982), *Fora de Moda*, EMI-VC, CD/LP.

VARGAS, António Pinho (1996), *A Luz e a Escuridão*, EMI-VC, CD.

KYAO, Rão (2001/1977), *Bambu*, EMI-VC, CD/LP.

VARGAS, António Pinho (2003), *Os Dias Levantados*, EMI-Classics, CD.

VARGAS, António Pinho (2008), *Graffiti [just Forms], Six Portraits of Pain, Acting Out*, Numérica, CD.

VARGAS, António Pinho (2008), *Solo*, Parlophone, CD.

VARGAS, António Pinho (2009), *Solo II*, Ed. Autor, CD.

VARGAS, António Pinho (2011), *Improvisações*, Editora Althum, CD.

VARGAS, António Pinho (2014), *Outro Fim*, Culturgest/Dargil, CD.

VARGAS, António Pinho (2014), *Requiem & Judas*, Naxos, CD.

8.2. Mário Laginha



8.2.1. Resumo biográfico e artístico

Mário João Laginha dos Santos, pianista e compositor, nasceu em 25 de Abril de 1960. Iniciou os estudos de piano aos cinco anos, abandonando-os quase por completo aos dez anos para se dedicar à ginástica e à guitarra *pop/rock*. Retomou-os aos dezoito anos, vindo a concluir o curso superior de piano no Conservatório Nacional com classificação máxima em 1986. Conquistou o Prémio Bach, o 2º prémio no VI Concurso de Piano de Braga e o Prémio Teresa Vieira (todos em 1986) e foi finalista do Concurso Martial Solal em Paris (1989).

O episódio do primeiro contacto com o jazz reveste-se em Laginha de contornos já míticos, de tantas vezes relatado. Aos dezoito anos, afastado do estudo do piano desde o início da adolescência, Laginha viu na televisão uma performance do pianista Keith Jarrett que lhe deixou forte impressão. Procurou então conhecer um pouco mais sobre esta figura e, perante a constatação de que o pianista se inscrevia no domínio do jazz, decidiu retomar o estudo do piano e dedicar-se ao jazz:

Na minha adolescência não só me desliguei um pouco mais da música [como] não ligava nada ao piano. Enfim, tocava um bocado de guitarra e, tal como é típico da adolescência, a música que eu ouvia era *rock* e *pop*, os grupos da época. E depois, uns tempos mais tarde, é aquela história, que eu ouvi um tipo a tocar na televisão, esse

tipo era o Keith Jarrett, e quando eu soube que, para tocar assim, ele tinha estudado jazz, foi aí que eu comecei a olhar para o jazz, porque não conhecia nada. (...) E, no meu caso, eu não liguei a nada, eu só achava que era uma maneira de tocar piano que eu não fazia ideia que fosse possível tocar assim, ou que houvesse alguém a tocar assim. E quando soube que ele tinha estudado jazz, eu pensei “Então eu também vou estudar jazz!”. Foi assim um primeiro passo muito ingénuo para começar a estudar, mas foi assim (Laginha 2008, entr.).

Na década de 1980 iniciou a actividade com o seu decateto e foi também membro fundador do Sexteto de Jazz de Lisboa, que conheceu nova vida já em 2015, com o jovem saxofonista Ricardo Toscano em substituição de Jorge Reis, entretanto falecido. Já na década de 1990 fundou o seu quinteto (com Julian Argüelles, Sérgio Pelágio, Bernardo Moreira e Alexandre Frazão), com o qual gravaria o seu primeiro disco enquanto líder (Laginha 1994). No mesmo ano, editaria um disco em duo com o pianista portuense de música erudita Pedro Burmester (Burmester e Laginha 1994). Já nos anos 2000 retomou a actividade discográfica como líder, com os álbuns *Canções e Fugas* (Laginha 2006), *Espaço* (Trio 2007) e *Terra Seca* (Trio 2013).

Laginha mantém desde inícios dos anos 1980 uma intensa actividade artística em parceria com a cantora Maria João, da qual resultaram vários registos, desde *Quinteto Maria João* (João 1983) até *Iridescente* (João e Laginha 2012) (ver todos os títulos em 8.2.2.). A dupla tem desenvolvido uma carreira assinalável, nacional e internacional, realizando incontáveis concertos, gravações e colaborações em diversos países do mundo.

Laginha tem construído a sua carreira a partir do jazz mas com ligações recorrentes à música erudita e à *world music*:

Eu acho que [a minha música] é uma música que tem o seu alicerce principal no jazz, porque é uma música que tem improvisação, embora não sempre, não faço nada questão que tenha sempre. Até porque eu também gosto do conceito de canção. (...) Mas acho que é uma música que tem como seu principal pilar o jazz e depois tem... acho que é também uma das características da minha música uma grande apetência por estar à procura de influências, do que se passa por aí. Venha da música étnica, do *pop*, do *rock*, do que está aí a dar, do *drum 'n' bass* (...). Acho que essa apetência, como ia a dizer, por tentar ir buscar influências a outros lados tornou-se um bocado parte integrante do que é a minha música ou da música que eu tenho feito ao longo dos anos (Laginha 2008, entr.).

Mário Laginha sempre se afirmou pianista mas também compositor, e esta última faceta foi crescendo ao longo do tempo. Para além de canções e temas com improvisação para os seus diversos grupos e projectos, Laginha escreveu também inúmeras composições para orquestra,

incluindo um concerto para piano, um concerto para clarinete, um concerto para dois cravos, uma peça para o grupo Drumming - Grupo de Percussão e várias obras para agrupamentos variados em dimensão e configuração. A composição é hoje, portanto, uma actividade constante na carreira do pianista, sendo frequentemente solicitado para encomendas de obras:

E agora não me lembro de estar um dia... de acordar de manhã e pensar: “Eu não tenho nenhuma encomenda para escrever”, há muitos anos. E isso às vezes cria um certo stress, mas é uma boa sensação, tenho sempre que escrever música. Eu acho que já não me lembro é de escrever música sem prazo ou que não tenha um objectivo já claro. (...) Acho que há uns anos que só tenho escrito assim, com um objectivo muito preciso. E isso é bom. E portanto, (...) a posição que [a composição] tem para mim, no meu universo profissional, é muito grande. Mais depressa ou mais devagar, à partida estou sempre a escrever alguma coisa (Laginha 2008, entr.).

Ao longo da sua carreira, Laginha tem partilhado o palco e os estúdios com inúmeras figuras proeminentes na música internacional, incluindo Wayne Shorter, Dave Liebman, Ralph Towner, Trilok Gurtu, Gilberto Gil, Tcheka, Helge Norbakken, Nguyễn Lê, Lenine, Django Bates, entre muitos outros.

8.2.2. Discografia seleccionada

ARGÜELLES, Julian (1999), *Escapade*, Provocateur Records, CD.

BURMESTER, Pedro e LAGINHA, Mário (1994), *Duetos*, Farol, CD.

CASTRO, Eugénia de Melo e (1992), *Lisboa Dentro de Mim: Sentimento de um Ocidental*, BMG, CD.

FERNANDES, André (2007), *Cubo*, TOAP, CD.

FERNANDES, André (2009), *Imaginário*, TOAP, CD.

FERNANDES, André (2014), *Wonder Wheel*, TOAP, CD.

JOÃO, Maria (1983), *Quinteto Maria João*, Orfeu / Rádio Triunfo,

JOÃO, Maria (1985), *Cem Caminhos*, Orfeu / Rádio Triunfo,

JOÃO, Maria (1994), *Danças (Featuring Mário Laginha)*, Verve / Polygram, CD.

JOÃO, Maria (1996), *Fábula*, Verve / Polygram,

JOÃO, Maria e LAGINHA, Mário (1998a), *Lobos, Raposas e Coiotes*, Verve / Polygram, CD.

JOÃO, Maria e LAGINHA, Mário (1998b), *Cor*, Verve / Polygram, CD.

JOÃO, Maria e LAGINHA, Mário (2000), *Chorinho Feliz*, Verve / Universal, CD.

JOÃO, Maria e LAGINHA, Mário (2002), *Undercovers*, Universal, CD.

- JOÃO, Maria e LAGINHA, Mário (2004), *Tralha*, Universal, CD.
- JOÃO, Maria e LAGINHA, Mário (2008), *Chocolate*, Universal, CD.
- JOÃO, Maria e LAGINHA, Mário (2012), *Iridescente*, Universal, CD.
- LAGINHA, Mário (1994), *Hoje*, Farol, CD.
- LAGINHA, Mário (2006), *Canções e Fugas*, Universal, CD.
- TRIO, MÁRIO LAGINHA NOVO (2013), *Terra Seca*, ONC, CD.
- LAGINHA, Mário e SASSETTI, Bernardo (2003), *Mário Laginha Bernardo Sassetti*, ONC, CD.
- LAGINHA, Mário e SASSETTI, Bernardo (2004), *Grândolas: Seis Canções e Dois Pianos nos Trinta Anos de Abril*, Guilda da Música, CD.
- MEHMARI, André e LAGINHA, Mário (2013), *Ao Vivo no Auditório Ibirapuera*, Estúdio Monteverdi / Tratore, CD.
- OCTET, JULIAN ARGÜELLES (1997), *Skull View*, Babel Label, CD.
- PINHEIRO, Ricardo (2009), *Open Letter*, Fresh Sound Records, CD.
- SASSETTI, Bernardo e LAGINHA, Mário (2014), *Abril a Quatro Mãos - Grândolas*, CNM, CD.
- SASSETTI, Bernardo, LAGINHA, Mário e BURMESTER, Pedro (2007), *3 Pianos*, Ed. Aut., DVD.
- LINX, David, JOÃO, Maria, WISSELS, Diederik, et al. (2010), *Follow the Songlines*, Naïve, CD.
- TRIO, MÁRIO LAGINHA (2007), *Espaço*, Clean Feed, CD.
- TRIO, MÁRIO LAGINHA (2012), *Mongrel*, Edel, CD.

8.3. João Paulo Esteves da Silva



8.3.1. Resumo biográfico e artístico

João Paulo Esteves da Silva, pianista, improvisador, compositor e arranjador, nasceu em Lisboa a 17 de Maio de 1961. Iniciou os estudos de piano com a avó materna a partir dos quatro anos de idade, mas a descoberta do prazer com a música só ocorreria no início da adolescência, durante um exílio de dois anos em África motivada por uma deslocação do pai, oficial miliciano: na ausência de piano, João Paulo dedicou-se à guitarra e às canções populares. De regresso a Portugal e durante a adolescência, subsistiu a intenção de se tornar num guitarrista de *rock*, na senda de Jimmi Hendrix e Carlos Santana. Tomou contacto com o jazz através de grupos de *rock* como Santana, Steve Winwood, Spencer Davis Group ou Emerson, Lake and Palmer. Mais tarde, motivado pelo prazer da improvisação, regressou ao estudo do piano e aproximou-se mais claramente do domínio do jazz. Foi professor na escola de jazz do Hot Clube de Portugal e em 1979 tocou no Festival de Jazz de Cascais com o grupo Quinto Crescente. Entre 1979 e 1981 participou numa digressão nacional com Harold Singer e integrou um grupo com o contrabaixista Zé Eduardo e o baterista José Martins que acompanhou diversos músicos portugueses e estrangeiros. Em 1984 concluiu o curso superior de piano do Conservatório Nacional e ingressou no Conservatoire de Rueil – Malmaison, em Paris. Aí, conquistou a Médaille d'Or, o Prix Jacques Dupont, o Prix d'Excellence e o Prix de

Perfectionnement. Este foi um período de intensa dedicação ao estudo do piano erudito, acabando o jazz por ficar em segundo plano:

Houve uma fase em que eu não toquei jazz, que foi a fase de acabar o meu curso de piano aqui no conservatório, em que, por razões práticas de falta de tempo, de facto não toquei jazz, durante o ano antes de... o último ano do conservatório, antes de ir para França, pouco jazz toquei. Não tinha tempo, o programa era demasiado monstruoso, não tinha tempo de tocar jazz. E depois, durante os três primeiros anos em França, também pouco jazz toquei, também havia muita coisa para fazer, no conservatório em França. E depois, no terceiro ano, já comecei a regressar, percebi o que é que me fazia falta. Também, o estar em França e ter levado os estudos clássicos assim um bocado longe, deu para perceber que não era aquilo que eu queria. E aí voltei a tocar jazz (Silva 2008, entr).

Este regresso ao jazz e à improvisação levou-o a constituir o seu quarteto, com o saxofonista Jorge Reis, o contrabaixista Mário Franco e o baterista José Salgueiro. Com este grupo gravaria o seu primeiro disco enquanto líder, *Serra Sem Fim* (1995). Mais tarde, registou vários fonogramas em duo (com o contrabaixista Carlos Bica e com o saxofonista norte-americano Peter Epstein) e em trio (com ambos) (ver 8.3.2.). Estes discos registam quase exclusivamente a produção composicional de João Paulo. Mais tarde, no entanto, o pianista foi abandonando esta actividade e concentrando-se na improvisação livre. A sua veia improvisatória está porventura mais visível em registos como *As Sete Ilhas de Lisboa* (Silva, Curado, e Pedroso 2003) ou *Memórias de Quem* (2007).

Ao longo da sua carreira, João Paulo trabalhou prolificamente na área da música popular como arranjador e pianista, colaborando nomeadamente com Sérgio Godinho, Vitorino, Fausto, José Mário Branco, Filipa Pais e Pedro Caldeira Cabral, entre outros.

8.3.2. Discografia seleccionada

GODINHO, Sérgio (1990/1981), *Canto da Boca*, Philips/Polygram, CD/LP.

GODINHO, Sérgio (1993), *Tinta Permanente*, EMI-VC, CD.

GONZÁLEZ, Dennis e SILVA, João Paulo Esteves da (2009), *Scape Grace*, Clean Feed Records, CD.

GONZÁLEZ, Dennis e SILVA, João Paulo Esteves da (2011), *So Soft Yet*, Clean Feed Records, CD.

MARTINS, Carlos (1999), *Sempre*, EMI-VC, CD.

NON, CINE QUA (2013), *Cine Qua Non*, TOAP, CD.

OLIVEIRA, Paula e SILVA, João Paulo Esteves da (2003), *Quase Então*, Clean Feed, CD.

PROJECT, NO (2012), *No Project - Vol. I*, JACC Records, CD.

SILVA, João Paulo Esteves da (1995), *Serra Sem Fim*, Farol, CD.

SILVA, João Paulo Esteves da (1998), *O Exílio*, M.A. Recordings, CD.

SILVA, João Paulo Esteves da (1999), *Almas*, M.A. Recordings, CD.

SILVA, João Paulo Esteves da (2002), *Roda*, L'Empreinte Digitale, CD.

SILVA, João Paulo Esteves da (2007), *Memórias de Quem*, Clean Feed Records, CD.

SILVA, João Paulo Esteves da (2009), *White Works (João Paulo plays Carlos Bica)*, Universal, CD.

SILVA, João Paulo Esteves da, CURADO, Paulo e PEDROSO, Bruno (2003), *As Sete Ilhas de Lisboa*, Clean Feed Records, CD.

SILVA, João Paulo Esteves da e EPSTEIN, Peter (2001), *Esquina*, M.A. Recordings, CD.

SILVA, João Paulo Esteves da, EPSTEIN, Peter e DIAS, Ricardo (2002), *Nascer*, M.A. Recordings, CD.

SILVA, João Paulo Esteves da e Matosinhos, Orquestra de Jazz de (2013), *Bela Senão Sem*, TOAP, CD.

8.4. Bernardo Sassetti



8.4.1. Resumo biográfico e artístico

Bernardo da Costa Sassetti Paes, pianista e compositor, nasceu em Lisboa em 24 de Junho de 1970 e faleceu em Cascais a 10 de Maio de 2012. Bernardo descendia de famílias com grande tradição musical, os Freitas Branco e os Sassetti. Francisco Sassetti, um dos irmãos de Bernardo, é também pianista, na área da música erudita. Bernardo iniciou os estudos de piano aos nove anos, prosseguindo-os na Academia de Amadores de Música, em Lisboa.

O primeiro contacto com o jazz aconteceu em dois tempos, primeiro pela televisão com Sonny Rollins e depois num concerto do pianista Bill Evans, por volta dos doze anos:

[O meu primeiro contacto com o jazz foi] no *Jazz Magazine*, na RTP2, a ouvir um programa que é o *Jazz Magazine*, em que transmitiram um concerto do Sonny Rollins, que eu achei execrável, como música, uma coisa insuportável. Na semana a seguir – isto foi para aí com doze anos – na semana a seguir ouvi o Bill Evans, aí a minha opinião mudou. E foi a partir daí, eu já estudante de piano, foi a partir daí que eu quis dar a... fiz aquele clic para o jazz, a ouvir o Bill Evans ao vivo no S. Carlos. (...) Eu primeiro ouvi o Sonny Rollins e achei execrável e depois ouvi o Bill Evans e achei maravilhoso (...) (Sassetti 2008, entr.).

A família Sassetti era também aparentada à família Moreira, bem conhecida no meio do jazz pela acção de Bernardo Moreira (contrabaixista) e dos seus filhos Bernardo (contrabaixista, 1965-) Pedro (saxofonista, 1969-), e João (trompetista, 1970-). A proximidade com a família Moreira desempenhou um papel fundamental no processo formativo de Bernardo Sassetti:

[A] minha mãe apresentou-me pela primeira vez aos meus primos em segundo grau, que são os Moreiras. Eles já, todos eles putos, todos eles tocavam um instrumento, o que foi uma coisa... Alguns pouco mais velhos do que eu, e o João Moreira, que era exactamente da mesma idade. E eu achei adorável, aquilo. Uma coisa incrível. Isto tudo sob a batuta do pai Bernardo Moreira. E a partir daí passei uma infância vivida com eles. Sempre, quer dizer, como se fosse um irmão extra. Foi giro. Quer dizer, um irmão extra da música, mas no fundo também um pouco familiar, porque basicamente passei quase a viver em casa deles. Aquilo foi um fascínio absoluto (Sassetti 2008, entr.).

Estudou depois com Zé Eduardo e Horace Parlan, e frequentou um workshop com Sir Roland Hanna no Estoril Jazz de 1990. Sassetti iniciou a sua actividade performativa profissional em 1987, com apenas dezassete anos. Durante vários anos, tocou com inúmeros músicos de relevo em concertos em Portugal e no estrangeiro, incluindo Curtis Fuller, Freddie Hubbard, Eddie Henderson, Andy Sheppard e Kenny Wheeler. Integrou a *big band* do Hot Clube de Portugal e a United Nations Orchestra. Durante a década de 1990, Sassetti realizou inúmeras digressões

pelo mundo, uma experiência que o próprio descreve da seguinte forma: “Eu não sou um músico de jazz puro. Já o fui, há muitos anos. Era o que eu fazia na vida, quer dizer, eu passei onze anos em tournées pelo mundo a fazer essa vida de jazz e de clubes” (Sasseti 2008, entr.). Com um carácter mais regular, integrou o Moreiras Jazztet e os grupos de Carlos Barretto, Carlos Martins, Perico Sambeat e Guy Barker. Fez parte do quinteto internacional deste último, com o qual gravou dois discos. *What Love Is* (Barker 1998) conta com a participação da London Philharmonic Orchestra e o convidado especial Sting. Ainda com o quinteto de Barker colaborou na banda sonora de *The Talented Mr. Ripley* (Minguella 1999) no qual faz inclusivamente uma aparição, acompanhando ao piano o actor Matt Damon na interpretação do *standard* “My Funny Valentine”. O cinema foi, de resto, uma paixão de sempre de Bernardo Sasseti:

[O fascínio pelo jazz surgiu] numa altura, curiosamente, em que também existiu outro grande fascínio, que foi o cinema, e a música em relação com a imagem. Aconteceu exactamente na mesma altura, num ciclo do Hitchcock, em que eu fiquei absolutamente surpreendido com a música do Bernard Herrmann. A ligação poderosa entre a... quer dizer, acho que até uma criança consegue perceber isso, sobretudo uma que se dedique à música, não é? (Sasseti 2008, entr.)

Ao longo da sua carreira, Sasseti dedicar-se-ia de forma prolífica à música para cinema, compondo bandas sonoras para filmes como *Facas e Anjos* (Guedes 2000), *Quaresma* (Moraes 2003), *Alice* (Martins 2005b; Sasseti 2005a) e a cópia restaurada pela Cinemateca Portuguesa do filme *Maria do Mar* (Barros 2000/1934), entre muitos outros (ver 8.4.3.).

Sasseti começou por estudar os estilos de *swing*, *bebop* e *hard bop*, dedicando-se sobretudo ao pianismo de Wynton Kelly e Herbie Hancock. No estudo do domínio do jazz, o universo das canções foi sempre de particular importância:

Naturalmente o universo das canções, que é uma coisa para a qual eu me tenho dedicado muito nos últimos tempos. Eu aprendi a tocar jazz a ouvir, por exemplo, (...) Frank Sinatra, entre outros. Louie Prima, por exemplo. Por uma razão muito simples: eu acho que a estrutura das canções, a lógica das canções, é um grande ponto de partida para o desenvolvimento dos improvisos. O que eu acho espantoso é o poder da palavra em relação com as linhas melódicas, por exemplo, e com a harmonia. Eu acho que isso é um grande ponto de partida para nós construirmos os nossos solos. Ou melhor, pensarmos na música como se estivéssemos a dizer alguma coisa às pessoas. (...) Eh pá, Chico Buarque acho que é uma coisa do outro mundo. E adoro o Sérgio Godinho. O Sérgio Godinho tem canções que me marcaram para sempre, pá. Eu acho que o Chico Buarque e o Sérgio Godinho estão muito ligados. Apesar de terem estilos diferentes, estão muito ligados em termos da construção da palavra com

a música. São absolutamente um caso brilhante. E depois, claro, todo o Grande Cancioneiro Norte-Americano acho que é... Pá, o Irving Berlin, o Cole Porter, o George Gershwin, ... Isso aí foi tudo matéria de estudo para mim. Mesmo. Eu estudava aquelas canções cada uma, e ouvia sobretudo pessoas como o Frank Sinatra, porque o Frank Sinatra tinha um tempo musical irrepreensível. Não é só pela voz, ele tinha uma voz incrível, mas é o tempo musical dele, a respiração do Frank Sinatra é qualquer coisa de impressionante (Sasseti 2008, entr.).

Durante a década de 1990, Sasseti editou dois registos discográficos enquanto líder, *Salsetti* (Sasseti 1994) e *Mundos* (Sasseti 1996), dois álbuns profundamente marcados pelo universo do *afro-cuban jazz*, contando inclusivamente com a participação de músicos como Perico Sambeat (saxofone), Jordi Rossy (bateria) e Paquito d’Rivera (saxofone). Contudo, a chegada do novo milénio marcou uma nova etapa na produção de Sasseti enquanto líder. Formou o seu trio com o contrabaixista Carlos Barretto (1957-) e o baterista Alexandre Frazão (1968-), um grupo de notável produtividade e longevidade no contexto português com o qual Sasseti publicou seis fonogramas nos doze anos em que se manteve activo. Em 2002 foi editado o primeiro registo deste trio, *Nocturno* (Sasseti 2002), um ponto de viragem na produção do pianista e compositor pelo afastamento da sonoridade *afro-cuban*. Os registos seguintes testemunham o caminho traçado por Sasseti nos anos subsequentes, rumo a uma sonoridade menos tradicional e norte-americana e mais próxima da música erudita europeia. Esta, embora um ponto de partida nos estudos iniciais ao piano, exerceu a sua maior influência numa fase ulterior da carreira de Sasseti, como o próprio afirma:

Houve uma certa seriedade na forma como eu encarei a música, sim. Sobretudo muito cedo. [Quanto a vocabulário, forma, etc.], tudo isso veio muito mais tarde. Eu continuo diariamente a estudar, por exemplo, orquestração, que é uma coisa que me interessa muito. Ir à procura das combinações... não digo perfeitas, mas as combinações que façam sentido para determinadas peças. Combinação de um instrumento e... curvas de dinâmica. Percebes? E isto tudo tem muito a ver com um lado circular que eu acho que a minha música cada vez tem mais. Isso é notório desde o *Ascent* [(Sasseti 2005b)]. Existe um lado muito circular e de repetição, e de desenvolvimento dessa repetição que me interessa fazer. Portanto, tentar que a música evolua ou se desenvolva no máximo das suas possibilidades, quer dizer... Mas isto não é possível, quer dizer, a música, a partir de um certo ponto, pode ir para qualquer caminho, no meu entender. Eu neste momento estou a fazer um trabalho sobre música circular, sobre secções, trabalhar a música por secções. Repetitivas, mas que têm um desenvolvimento, coisa que se afasta da música minimal repetitiva (Sasseti 2008, entr.).

8.4.2. Discografia seleccionada

BARKER, Guy (1997), *Timeswing*, Verve / Polygram, CD.

- BARKER, Guy (1998), *What Love Is*, Verve / Polygram, CD.
- BARRETO, Carlos (1994), *Impressões*, Groove / Movieplay, CD.
- BARRETO, Carlos (1999), *Olhar*, Up Beat Records, CD.
- CARMO, Carlos do e SASSETTI, Bernardo (2010), *Carlos do Carmo & Bernardo Sassetti*, Universal, CD.
- CONRAD, Herwig e SASSETTI, TRIO DE BERNARDO (1994), *Ao Vivo no Festival de Jazz de Guimarães*, Groove / Movieplay, CD.
- FERNANDES, André (2009), *Imaginário*, TOAP, CD.
- FERNANDES, André (2012), *Motor*, TOAP, CD.
- HENDERSON, Eddie (1994), *Encontro em Lisboa*, Groove / Movieplay, CD.
- DIAS, Nanã Sousa (1995), *Tom Maior: Homenagem a Tom Jobim*, Groove / Movieplay, CD.
- JAZZTET, MOREIRA'S e HUBBARD, Freddie (1995), *Luandando*, Groove / Movieplay, CD.
- LAGINHA, Mário e SASSETTI, Bernardo (2004), *Grândolas: Seis Canções e Dois Pianos nos Trinta Anos de Abril*, Guilda da Música, CD.
- MARTINS, Carlos (1996), *Passagem (feat. Cindy Blackman)*, ENJA, CD.
- MARTINS, Carlos (1999), *Sempre*, EMI-VC, CD.
- SASSETTI, Bernardo (1994), *Salsetti*, Groove / Movieplay, CD.
- SASSETTI, Bernardo (1996), *Mundos*, EmArcy / Polygram, CD.
- SASSETTI, Bernardo (2002), *Nocturno*, Clean Feed Records, CD.
- SASSETTI, Bernardo (2004), *Livre / Indigo*, Clean Feed Records, CD.
- SASSETTI, Bernardo (2005), *Alice*, Trem Azul, CD.
- SASSETTI, Bernardo (2005), *Ascent*, Clean Feed, CD.
- SASSETTI, Bernardo (2006), *Unreal: Sidewalk Cartoons*, Clean Feed, CD.
- SASSETTI, Bernardo (2007), *Dúvida*, Trem azul, CD.
- SASSETTI, Bernardo (2009), *Um Amor de Perdição*, Clean Feed, CD.
- SASSETTI, Bernardo (2010), *Motion*, Clean Feed, CD.
- SASSETTI, Bernardo e LAGINHA, Mário (2014), *Abril a Quatro Mãos - Grândolas*, CNM, CD.
- SASSETTI, Bernardo, LAGINHA, Mário e BURMESTER, Pedro (2007), *3 Pianos*, Ed. Aut., DVD.

TRIO, WILL HOLSHOUSER e SASSETTI, Bernardo (2009), *Palace Ghosts And Drunken Hymns*, Clean Feed, CD.

8.4.3. Filmografia seleccionada

BARROS, José Leitão de (2000/1934), *Maria do Mar*, Sociedade Universal de Superfilmes / Cinemateca Portuguesa, Cinema.

BARROSO, Mário (2000), *Aniversário*, SIC, TV.

CARDOSO, Margarida (2004), *A Costa dos Murmúrios*, Filmes do Tejo / Les Films de l'Après-Midi / ZDF/Arte, DVD.

GUEDES, Eduardo (2000), *Facas e Anjos*, SIC, TV.

MARTINS, Marco (2005), *Alice*, Clap Filmes, DVD.

MARTINS, Marco (2009), *Como Desenhar um Círculo Perfeito*, Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) / Radiotelevisão Portuguesa (RTP) / Ukbar Filmes DVD.

MINGUELLA, Anthony (1999), *The Talented Mr. Ripley*, Miramax, DVD.

MORAIS, José Álvaro (2003), *Quaresma*, RTP, TV.

WALTZ, Jeanne (1999), *As Terças da Bailarina Gorda*, curta-metragem.

8.5. Síntese

A descrição individualizada que apresentei neste capítulo deixa a descoberto as diferenças entre os vários músicos que configuram estudos de caso nesta tese. Tanto biograficamente quanto artisticamente, os músicos em análise apresentam percursos com distinções assinaláveis, desde as distâncias etárias até aos processos formativos. Como veremos adiante, mais importante do que estas diferenças é a caracterização estilística destes músicos. Aí, como aqui, Mário Laginha e João Paulo parecem constituir um núcleo homogéneo dentro deste conjunto.

9. Os primeiros pianistas «profissionais» no jazz em Portugal

Dentro da categoria dos primeiros músicos de jazz «profissionais» em Portugal, os pianistas de maior relevo coincidem com os meus estudos de caso nesta tese: António Pinho Vargas, João Paulo Esteves da Silva, Mário Laginha e Bernardo Sasseti. Contudo, a escolha inicial destas quatro figuras tornou-se, com o avançar da pesquisa, difícil de sustentar sem uma sistematização mais detalhada. Com efeito, a inclusão destes quatro nomes numa determinada categoria poderá sugerir uma homogeneidade que na realidade não existe. Como veremos de seguida, este é um conjunto algo diversificado a vários níveis (etário, cronológico, estilístico, formativo, etc.), embora profundamente conectado noutros aspectos.

No contexto dos estudos de caso desta tese, os pianistas Mário Laginha e João Paulo constituem um cerne estável, apresentando várias afinidades ao nível etário, estilístico e até dos recursos técnicos, como veremos adiante. Cronologicamente, estes dois músicos aparecem na sequência de António Pinho Vargas, um músico visto por Laginha e João Paulo como figura pioneira e com a qual mantêm assinaláveis afinidades estilísticas (ver Laginha 2008, entr.; Silva 2008, entr.). No que concerne aos recursos técnicos e estilísticos, bem como à sua “identity in music” (ver capítulo 4.3.), Bernardo Sasseti apresenta diferenças consideráveis em relação a Laginha e João Paulo e mantém com Pinho Vargas um vínculo ténue. De resto, como ficará claro através da análise estilística no capítulo 9.2., Bernardo Sasseti aparece frequentemente como o elemento mais díspar neste conjunto.

9.1 Recorte cronológico

O conjunto de músicos adoptados como estudos de caso no âmbito deste texto não é etariamente homogéneo: Pinho Vargas nasceu em 1951, Mário Laginha em 1960, João Paulo em 1961, e Bernardo Sasseti em 1970. Contudo, mais relevante para a discussão deste assunto é observar em que período no tempo estes músicos desenvolveram actividade profissional com alguma visibilidade. Podemos considerar que Pinho Vargas tem o seu início no jazz com a fundação do grupo Zanarp em 1975 (Vargas 2008d, entr.; Bochmann e Curvelo 2010); João Paulo e Laginha aparecem na *jazz scene* portuguesa de forma visível ao longo dos primeiros

anos da década de 1980²⁰⁴; e Sassetti enceta a sua actividade profissional no domínio do jazz em 1987, com dezassete anos (Sassetti 2008, entr.). Assim, podemos afirmar que entre os dois extremos cronológicos deste grupo distam apenas cerca de doze anos.

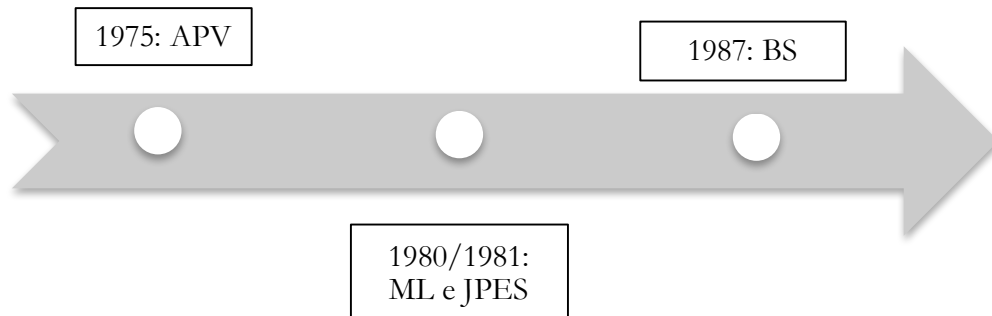


Figura 31 - Início de actividade performativa profissional dos pianistas em análise (APV, ML, JPES, BS).

Os músicos que apareceram na *jazz scene* portuguesa em inícios da década de 1970, onde se incluía António Pinho Vargas, são considerados por Laginha e João Paulo como uma referência importantíssima, mostrando aos músicos em ascensão que era de facto possível enveredar profissionalmente pelo jazz em Portugal. Pinho Vargas, em particular, é visto como uma figura pioneira no piano jazz profissional:

Na altura era uma raridade, um concerto de jazz com americanos. Portanto, a música viva que nós podíamos ir ouvir era a que fazia o Zé Eduardo, o Emílio, o António Pinho, o Rão Kyao... Os grandes pólos eram os grupos do Zé Eduardo e do Rão Kyao. O António Pinho tocava com o Rão Kyao, por aí fora. Houve uma altura em que eu ia a tudo o que se passasse no meu raio de acção aqui em Lisboa, que não era muito, mas ia a tudo. O facto de ir aos concertos deles ajudava-me muito porque vi-os a tocar, via ali a coisa a acontecer. “É possível!”. Tinha-se a prova de que não era mentira. Nesse aspecto eles foram todos muito importantes (Silva 2008, entr.).

Bernardo Sassetti aparece como o único músico deste conjunto que não refere de todo a figura de Pinho Vargas como antecessor directo. As referências citadas por Sassetti incluem já os

²⁰⁴ Esta informação não existe de forma inequívoca em nenhuma fonte consultada. Esta afirmação baseia-se nos comentários informais destes dois músicos e de outros com quem tive a oportunidade de trocar impressões em diversas ocasiões ao longo do meu percurso académico e performativo.

nomes de Laginha e João Paulo, tendo em conta que eram já músicos visíveis na *jazz scene* aquando da sua chegada.

9.2. Caracterização estética

Uma tentativa de caracterização estética deste conjunto de músicos deixa a descoberto alguns traços transversais, a saber:

- **Proximidade com a música erudita**
- **Autodidactismo na aprendizagem do jazz**
- **Abrangência estilística**
- **Ênfase na individualidade**
- **A composição como ferramenta central**
- **A noção de «portugalidade» (abordado no capítulo seguinte)**

Esta caracterização baseia-se i) na pesquisa de carácter histórico realizada; ii) na informação de carácter musical e pessoal obtida através de trabalho de campo (entrevistas); e iii) da análise musical de boa parte da produção musical destes músicos. Como adiantado no capítulo introdutório desta tese, a via teórica adoptada na análise musical foi a «teoria das tópicas» (ver, entre outros, Piedade 2003; Bastos e Piedade 2007; Piedade 2009; Piedade 2011). As várias categorias de tópicas serão identificadas à medida que aparecerem neste capítulo.

9.2.1. Proximidade com a música erudita

Para todos estes músicos, a música erudita é um domínio de extrema importância e uma presença visível na construção da sua identidade musical. António Pinho Vargas, como vimos, desenvolveu sempre uma carreira na música erudita, inicialmente de forma paralela à do jazz e mais tarde quase em exclusivo. Considera que existe uma influência muito directa do seu estudo da música erudita na sua produção enquanto compositor de jazz:

Eu compus uma música de jazz, de jazz «jazz», daquelas que não posso gravar em piano solo, que se chama “Jogos com Doze Sons”, e que foi um esforço meu de compor uma música para-serial, não é, para-serial, usando uma série dodecafónica. Mas que tivesse um *swing* próximo do quinteto do Miles Davis: este era o meu programa antes de começar a fazer. (...) E houve outras, e às vezes modos de

improvisar que têm a ver com o conhecimento que eu tenho da música contemporânea. Mas o meu conhecimento, digamos assim, desse tipo de música começou mesmo mais cedo, em '74, '75 eu tinha uns discos do Schoenberg, e do Stockhausen, e tal. E percebia que o Chick Corea também tinha ouvido aquelas coisas, e, nesse sentido, pianisticamente eu interiorizei essa influência, sei de onde ela vem, não é? É isto.

LF - E, pianisticamente, na sua abordagem ao piano, como performer, nota a marca da sua formação erudita?

APV - Sim. Absolutamente. Quer dizer, porque é o corpo (Vargas 2008d, entr.).

João Paulo e Mário Laginha completaram os seus estudos superiores de piano erudito e sentem-se igualmente marcados pelo estudo da tradição erudita europeia. João Paulo também considera que a sua formação erudita marcou de forma indelével a sua prática pianística enquanto improvisador, particularmente na relação física com o instrumento:

[Q]uando veio o grande interesse pela música, a música erudita veio também em grande força. Um grande amor por uma série de compositores que são extraordinários, por essa tradição. E continuo a gostar muito, é uma música importante. (...) Digamos, na prática houve a fase de estudar no conservatório, em que eu passei mais horas ao piano... Foi uma fase que foi mais intensa. Agora, se eu me sento ao piano... tenho ali os prelúdios do Bach, e tal, normalmente é para tocar um bocadinho de música clássica sem qualquer tipo de objectivo de dar um concerto, mas continua a fazer parte da minha vida.

LF: Na sua opinião, houve alguma influência da sua formação erudita na sua prática jazzística?

JP: Sem dúvida. Teve, de certeza. Não seria muito capaz de, do pé para a mão, analisar os pontos concretos em que isso teve influência, mas na própria... no vocabulário musical, para além da maneira de tocar piano, também, isso acho que é notório. Tecnicamente, a maneira de tocar, de me relacionar com o instrumento, sim. Sim, de facto depois de conhecer o repertório clássico, não se toca da mesma maneira (Silva 2008, entr.).

Acerca do papel desempenhado pela tradição musical erudita europeia na construção da sua identidade musical, Laginha responde:

[A] partir do momento em que eu tive que estudá-la mais a sério, para tirar o curso do conservatório, tornou-se absolutamente claro para mim que um dos grandes alicerces da música do mundo está nestes três séculos, ou pouco mais, da Europa (...). E portanto, quanto mais se conhece mais uma pessoa percebe que a evolução da música fez-se do ponto de vista de se fazerem novas harmonias que não se faziam se calhar no século anterior, coisas que não se faziam antes, mas o grau de genialidade da música encontrou sempre, em todos os séculos, o seu mais alto expoente (...). [S]empre me aconteceu estar a estudar uma peça qualquer, dum compositor qualquer, e uma passagem eu achá-la impressionante, e ver qual é a harmonia, qual é a melodia, qual é a escala, e depois fazer uma transposição, ou experimentar aquilo com outro ritmo... Eu sempre fiz esse tipo de coisas, portanto eu acho que ia tentando agarrar sempre em elementos que me despertassem a atenção e utilizá-los imediatamente,

portanto acho que isso fez com que se tornasse uma influência óbvia (Laginha 2008, entr.).

É importante salientar a dimensão do trabalho que Laginha tem produzido em diálogo com o domínio da música erudita: para além de inúmeras orquestrações de obras suas e de outros compositores para diferentes ensembles orquestrais, compôs um concerto para piano e orquestra, um concerto para clarinete e orquestra, um concerto para dois cravos, uma peça para o Drumming - Grupo de Percussão, a peça “Até aos Ossos” para piano, saxofone e ensemble (estreada em Julho de 2014 na Casa da Música, com Julian Argüelles e o Remix Ensemble Casa da Música) e, talvez uma das mais flagrantes ilustrações deste diálogo, compôs e gravou o disco *Canções e Fugas* (Laginha 2006), no qual faz uso extensivo da fórmula «prelúdio + fuga» celebrizada inicialmente nos dois volumes de *Das Wohltemperierten Klavier*, de J.S. Bach, compostos respectivamente em 1722 e 1742. Uma das fugas, “Fuga em Fá maior”, estava já incluída no álbum de estreia do pianista, *Hoje* (Laginha 1994), com o título “Fuga”.

Meio Legado F V G# -1-

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Meio Legado" by Luis Alberto Cordeiro de Figueiredo. The score is written on six staves, organized into three systems of two staves each. The first system is labeled "I" and "II" on the left. The second system is labeled "I" and "II" on the left. The third system is labeled "I" and "II" on the left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are some corrections and scribbles in the second and third systems. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece is marked "Meio Legado" and "F V G#". The page number "-1-" is in the top right corner.



Figura 32 - Primeira e última páginas da partitura manuscrita de "Fuga", de Mário Laginha (in Laginha 1994; 2006). Podemos observar que está datada de Agosto de 1991. Colecção pessoal do autor.

A utilização da forma clássica *fuga* no contexto de um vocabulário jazzístico configura aquilo que defini como uma «tópica da música erudita». De forma menos visível, encontramos

noutras composições mais exemplos de tópicos deste género. Por exemplo, os padrões de acompanhamento (na mão esquerda) das composições “Fado” (Laginha 2006) e “Despedida” (Laginha 1994; Laginha e Sassetti 2003) denunciam uma clara referência à música europeia dos períodos clássico e romântico. As próximas duas figuras representam, respectivamente, um excerto da partitura da composição “Despedida”, de Laginha, e um excerto da partitura da Sonata Op. 13 (chamada “Patética”), de L. van Beethoven, escrita em 1798-1799. Os dois excertos apresentam um acompanhamento similar.

Despedida

Mário Laginha

♩ = 200

Piano

5

Pno.

9

Pno.

13

Pno.

17

Pno.

Copyright © SPA

116

Figura 33 - Excerto da transcrição da composição "Despedida" (Laginha 1994; Laginha e Sassetti 2003), de Mário Laginha (partitura cedida pelo compositor, in Rato e Melo 2015). Note-se o padrão rítmico do acompanhamento na mão esquerda, ao longo de toda a página.

51

58

65

72

79

87

158

K 107

Figura 34 - Excerto da partitura da Sonata Op. 13 (chamada "Patética") de L. van Beethoven (Máriássy e Zászkaliczky 1994). Note-se o padrão rítmico do acompanhamento na mão esquerda, ao longo de quase toda a página.

Bernardo Sassetti era, no final da sua vida, um músico mais distante da tradição do jazz norte-americano e muito próximo de uma estética associados à música erudita europeia:

Eu não sou um músico de jazz puro. Já o fui, há muitos anos. Era o que eu fazia na vida, quer dizer, eu passei onze anos em tournées pelo mundo a fazer essa vida de jazz e de clubes. (...) [Hoje em dia] gosto muito de composição, gosto muito de escrever música, portanto, eu acho que o jazz tem muito a ver com um espírito muito instintivo do momento, não é? O lado da composição é um lado francamente mais cerebral. Eu não me considero, neste momento, toda a gente sabe que eu não sou um músico de jazz puro (Sassetti 2008, entr.).

Apesar da centralidade da música erudita na sua produção durante uma parte final da carreira, Sassetti parece ter descrito um percurso em boa medida oposto aos pianistas acima referidos: após ter abandonado bastante cedo a aprendizagem do piano no domínio da música erudita, dedicou-se por completo ao jazz e só muito mais tarde sentiu o apelo de regressar ao estudo da tradição europeia. Acerca da sua relação com este domínio ao longo do tempo, declara:

É uma aprendizagem contínua. Eu oiço coisas e tento reproduzi-las ao piano. Por exemplo, peças do Messiaen, começar a perceber harmonicamente, se bem que nem toda a harmonia se possa explicar. (...) Eu tento reproduzir aquilo que oiço, no sentido de ir à procura daquelas melodias que muitas vezes são estranhas. São uma espécie de baluartes tonais que vão mudando mas que fazem todas uma lógica que não é compreendida logo à primeira audição. Portanto, eu tento reproduzir isso no piano, sempre. E depois, uma coisa que eu costumo fazer é tentar orquestrar, mesmo que não tenha nenhuma encomenda para isso, tentar orquestrar isso para tentar perceber a lógica e o fio condutor de cada uma das peças. (...) Mas é uma aprendizagem contínua, quer dizer, eu ainda hoje oiço peças de Bach que fico completamente esmagado com a riqueza musical que existe ali. (...)

LF: Na tua opinião, houve alguma influência da tua formação erudita na tua prática jazzística?

BS: Houve uma certa seriedade na forma como eu encarei a música, sim. Sobretudo muito cedo.

LF: Não tanto ao nível do vocabulário?

BS: Não, tudo isso veio muito mais tarde (Sassetti 2008, entr.).

Assim, embora de formas diferentes, podemos afirmar que a música erudita representa um domínio de enorme proximidade para estes quatro músicos. Quer no que concerne à composição, quer quanto à abordagem técnica ou ainda à forma como é perspectivada a carreira performativa, o domínio da música erudita é ubíquo na sua produção musical.

9.2.2. Autodidactismo na aprendizagem do jazz

Todos estes músicos são essencialmente autodidactas no domínio do jazz. Não obstante as aulas pontuais ou *workshops* que frequentaram, a aprendizagem do jazz foi feita fora de instituições formais de ensino do jazz. Como observámos anteriormente, em boa medida este traço não corresponde a opções deliberadas por parte dos músicos, mas antes reflecte o cenário cultural português nas décadas de 1970 e 1980. A primeira escola de jazz em Portugal surgiu apenas em 1979 pela mão de Zé Eduardo (escola do HCP); por outro lado, a prática de estudar no estrangeiro não era ainda uma realidade alargada (Laginha 2008, entr.), pelo que o grosso da aprendizagem inicial de músicos como Pinho Vargas, Laginha ou João Paulo foi inevitavelmente levado a cabo de forma autodidacta. Bernardo Sassetti, apesar de atravessar essa fase alguns anos mais tarde, descreveu um percurso semelhante.

Parece-me, contudo, importante assinalar um aspecto fundamental: uma aprendizagem assente no autodidactismo pressupõe o afastamento de instituições de ensino formal, mas não dos espaços de aprendizagem informal onde pode até existir uma lógica colectivista ou comunitária. Frequentemente, a inexistência de escolas obriga a congregações de outra espécie, por forma a promover o processo de aprendizagem pela partilha de conhecimento. Desde a década de 1940, o Hot Clube funcionou como polo agregador de vários adeptos, amadores e músicos profissionais relacionados com o jazz em Lisboa e um pouco por todo o país. A partir de 1985, a Escola de Jazz do Porto desempenhou um papel similar na zona Norte e Centro do país; António Pinho Vargas estabeleceu laços duradouros com músicos do Porto como José Nogueira e Mário Barreiros, nalguns casos mantendo-se até aos nossos dias. Vimos anteriormente que Bernardo Sassetti atravessou as fases iniciais de aprendizagem musical no seio da família Moreira, seus primos em segundo grau, desempenhando estes um papel fundamental no seu processo formativo. Assim, a construção de identidades musicais não se processa de forma completamente individual, mas no contexto de círculos de maior ou menor dimensão e com características variáveis, o que apenas vem reforçar a importância da ecologia sonora nesse processo.

9.2.3. Abrangência estilística

O discurso destes músicos sugere um posicionamento perante a criação musical que não admite limitações de ordem estilística. A actividade musical parte do jazz mas aparece como uma experiência holística, receptiva aos mais diversos quadrantes da actividade humana²⁰⁵. Quando questionado acerca de outros domínios musicais que desempenham um papel de relevo na sua produção musical, João Paulo respondeu simplesmente: “É todos. É tudo. Até mesmo aqueles que possam causar rejeição, que são poucos” (Silva 2008, entr.). O pianista considera que este interesse por vários domínios musicais e a abrangência estilística têm alguma tradição em Portugal e vêm da geração de Zé Eduardo e Pinho Vargas:

(...) [C]omeçou mesmo já na geração com o Zé Eduardo e o António Pinho. Por exemplo, no Zé Eduardo, quando eu toquei com ele, era patente o interesse numa espécie de panóplia enorme de estilos musicais, ter uma atitude didáctica de explorar todos os caminhos possíveis, ir em todas as direcções. E o Zé Eduardo tinha essa coisa de formar grupos, fazer um grupo para tocar nesta direcção, depois passados uns meses fazia-se outro grupo para tocar noutra direcção, ... e já foi com o Zé Eduardo que nós começámos a tentar fazer coisas com tradicionais portugueses, como material para improvisar. Não é uma coisa de agora, é uma coisa que vem naturalmente (Silva 2008, entr.).

Perante a mesma questão, os restantes músicos enumeraram prontamente um conjunto de outros domínios musicais que sentem estar presente na sua música:

A música que eu faço é muito dispersa, tanto pode ter coisas da música grega, como coisas da música árabe, eu acho que tem muitas influências (...). Para já, existe a música naturalmente portuguesa e alguma música mediterrânica que eu acho que está na minha música, a música tradicional mediterrânica. Espanhola, italiana, até grega, se quisermos. E sobretudo do norte de África. Isso existe. Depois, o ritmo africano, que é um ritmo, apesar de para muitos ser considerado ordinário, são exemplos de música muito complexa. Como é também do outro lado do Atlântico, a música cubana e a música brasileira. (...) Portanto, eu acho que existe este triângulo muito forte: Portugal e a zona mediterrânica; África; e o continente sul-americano. Eu acho que isto existe e eu acho que isto é reunido numa linguagem... improvisada, no fundo. No fundo, é isso que eu faço, mais ou menos (Sasseti 2008, entr.).

Noutro momento da entrevista, Sasseti menciona também a música erudita e o “universo das canções” (Sasseti 2008, entr.). O disco *Salsetti* (Sasseti 1994) parece ilustrar esta ligação geograficamente triangular referida por Sasseti. A composição “Señor Cáscara”, primeira faixa

²⁰⁵ A própria definição de jazz, como veremos adiante, não é completamente homogénea dentro deste grupo de músicos.

do disco, fornece um bom exemplo de aproximação ao domínio da música afro-cubana, enquadrada no que antes mencionei como *afro-cuban jazz*. A principal «tópica latino-americana» (ver ponto da Introdução que versa sobre as metodologias de investigação adoptadas) aqui é a melodia principal tocada pela mão direita no piano²⁰⁶, que coincide ritmicamente com a *cáscara*, um dos padrões rítmicos mais importantes em vários géneros afro-cubanos como a *rumba*:



Figura 35 - Padrão rítmico da *cáscara* (Malabe e Weiner 1994: 2 e ss.).

A composição de Sasseti utiliza este padrão da *cáscara*, embora iniciando no segundo compasso:



Figura 36 – Padrão rítmico da *cáscara*, tal como utilizado por Bernardo Sassetti na composição “Señor Cáscara” (Sassetti 1994; Laginha e Sassetti 2003). Transcrição minha a partir do fonograma.

²⁰⁶ Existem nesta composição outras «tópicas latino-americanas». O papel da mão esquerda na composição, por ex., coincide com o ritmo tipicamente interpretado pelo contrabaixo/baixo. De resto, na gravação esse papel é desempenhado por piano e contrabaixo em uníssono (Sasseti 1994).

Señor Cáscara

Latin (cáscara)

Bernardo Sassetti



Figura 37 – Pormenor da transcrição da parte de piano da composição "Señor Cáscara", de Bernardo Sassetti (Sassetti 1994; Laginha e Sassetti 2003). Como podemos observar, a melodia na clave de sol é baseada no padrão alterado da *cáscara* (ver figura anterior). Transcrição minha a partir do fonograma.

Mário Laginha enumera vários domínios musicais como fontes de influência na sua música, partindo da música erudita europeia e incluindo a *world music* (a que chama “música étnica”), o *rock* e a *pop*:

Acho que poderia enumerar um certo número de compositores que eu acho que forçosamente me influenciaram. Os que me influenciaram mais de certeza são: Bach; Beethoven e Mozart, igualmente (não tanto como Bach, eu diria). Depois Chopin, num lado de harmonia e melodia que também me influenciou, e depois eventualmente os que mais me influenciaram: Prokofieff, Stravinsky, Bartók, Barber (bastante mais

do que o Aaron Copland) (...). Ou seja, eu poderia dizer, de uma forma mais genérica, que a música clássica é uma das músicas que... a cultura musical europeia. Depois, a música étnica. Sempre me fascinou. Eventualmente, o continente mais importante nisto foi África, porque sempre me fascinou o facto de uma pessoa descobrir que sempre que ouve estes grupos de música meio tribal, de uma maneira geral são relativamente simples em termos melódicos. Ritmicamente, às vezes não, às vezes são complexos. Mas têm para mim um pormenor que eu sempre achei atraente, que é: nunca oiço uma coisa que eu ache... aquilo que nós chamamos foleiro, ou... azeiteiro, ou kitsch. (...) E depois, acho que o *rock* nunca deixou de ser uma influência, o *rock*, o *pop*... É isso, essencialmente (Laginha 2008, entr.).

Laginha é porventura o músico deste grupo com um universo mais abrangente. Segundo o que o próprio, a composição “Nhlonge Yamina” surgiu da vontade de aplicar ao piano um determinado padrão rítmico tipicamente interpretado pela bateria:

[O] *Nhlonge Yamina* – lembraste qual é o *Nhlonge Yamina*? [reproduz vocalmente o início da introdução do piano] Houve uma fase que eu me lembro de estar a ouvir assim aqueles *grooves* mesmo... [reproduz vocalmente o *groove*], que é um ritmo mesmo ... muito comum no *rock*, no *pop*, e coisas assim. E pensar “apetece-me fazer isto no piano” (Laginha 2008, entr.).

Figura 38 - Primeira página da partitura manuscrita da composição "Nhlonge Yamina", de Mário Laginha (in João e Laginha 1998a). O padrão rítmico referido pelo autor encontra-se nos dois primeiros compassos e é depois repetido ao longo de toda a composição. Colecção pessoal do autor.

Neste caso, a utilização desse padrão configura uma «tópica da música popular». Trata-se de um padrão rítmico comum em diversos estilos, particularmente naqueles inscritos na já referida matriz africana americana, como o *R&B* ou o *hip-hop*, ou estilos a eles devedores particularmente em voga na viragem para a década de 1990²⁰⁷. Descrevê-lo-ia como um certo tipo de *backbeat* com colcheia *swingada*, tal como apresentado na figura seguinte:

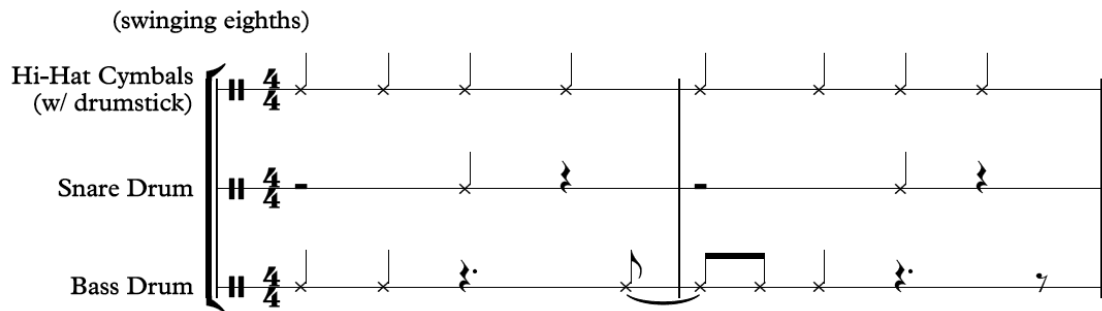


Figura 39 – Notação estilizada do padrão rítmico de "Nhlonge Yamina" (de Mário Laginha, in João e Laginha 1998a). Notação minha.

É importante salientar que esta geração de músicos surge já numa fase de emancipação estilística da Europa (ver capítulo 5.3.2.). Assim, no caso destes pianistas as principais referências apresentadas não coincidem geralmente com os grandes ícones da tradição norte-americana mas sim com figuras do jazz pós-1960, fortemente devedoras dos estilos do *free jazz*, do *avant-garde* e do *jazz-rock*, e não raramente inscritas num quadro performativo que associamos ao jazz praticado na Europa. Alguns exemplos incluem nomes de pianistas como Herbie Hancock, Cecil Taylor, Paul Bley, Keith Jarrett, Chick Corea e Joe Zawinul, mas também outros instrumentistas como Kenny Wheeler, Dave Holland, Jan Garbarek ou Pat Metheny. Alguns destes músicos, como observámos anteriormente, desempenharam um papel importante na definição de um «jazz europeu». A isto juntam-se outras referências musicais fora do jazz anglófono e até fora do domínio do jazz por completo. Assim, é compreensível que a abordagem inicial destes instrumentistas se tenha operado por via de estilos

²⁰⁷ A título de ilustração, apresentaria exemplos de três registos que fazem uso de padrões rítmicos análogos a este: "Mercy, Mercy Me", de Marvin Gaye (1971), "Live Together", de Lisa Stansfield (1989) e "Freedom" de George Michael (Michael 1990).

contemporâneos, e não através do estudo de estilos anteriores. Laginha, como vimos, sentiu-se impelido a dedicar-se ao jazz após um contacto inicial com a música de Jarrett, e Pinho Vargas afirma ter começado por ser um pianista de *free jazz*:

Eu comecei por ser, antes de mais nada, pianista de *free jazz*. Tentei aprender, pela via da tradição oral, que é a tradição fundamental da aprendizagem do jazz, não o fraseado do *bebop*, nada disso no princípio, mas a maneira de tocar dos pianistas de *free jazz*, de uma certa maneira. O Cecil Taylor e, por exemplo, o Chick Corea dos trios dele, e muito especialmente aquele grupo que ele teve com o Anthony Braxton, numa certa altura (Vargas 2008d, entr.).

Neste contexto, exerceram forte influência a editora ECM e a sonoridade que Manfred Eicher procurou construir:

APV - Ora, foi a existência da etiqueta ECM e de algumas coisas que lá se passavam que me permitiram compor aquela música e achar que aquilo podia estar num disco onde ao lado está uma música com *fast swing*. É a existência da ECM que abre um espaço de expressão musical...

LF - De alguma maneira criou um modelo, não é?

APV - Exactamente. E eu, ao aderir a esse modelo... A minha adesão a esse modelo deve-se ao facto de eu pensar, ainda muito no princípio, “Eu prefiro comprar um disco no qual sei que vou ter algumas surpresas do que comprar um disco que já sei que aquilo é jazz americano, *hard bop* puro, por exemplo”. Então, preferia comprar o disco da ECM, fosse de quem fosse, porque dali viria qualquer coisa... (...) [Q]uando eu comecei a compor, o que veio ao de cima foram coisas mais ligadas à estética da ECM. As minhas músicas tinham mais a ver com a maneira de tocar piano do Keith Jarrett, ou do Chick Corea, conforme os casos. Muito mais do que com o Wynton Kelly ou mesmo o Herbie Hancock, que substituiu o Wynton Kelly no grupo do Miles Davis, no quinteto. Por isso, o momento em que aparece o António Pinho Vargas compositor, digamos assim, provoca, de novo, um afastamento do jazz tradicional (Vargas 2008d, entr.).

Neste contexto de diversidade estilística, uma destriça deve ser levada a cabo. Conquanto todos estes músicos concebiam a actividade musical de forma abrangente e transversal, nem sempre no seu discurso encontramos uma definição particularmente alargada de «jazz». Por ex., Bernardo Sasseti considera que deixou de ser um pianista de jazz «puro» no momento em que decidiu deixar de fazer música de uma certa maneira, incluindo o estilo de vida a ela associado:

[E]u já o fui, sinto que já o fui, mas nenhum pianista em Portugal [neste momento] pode ser considerado um puro jazzista. (...) Eu não me considero, neste momento, toda a gente sabe que eu não sou um músico de jazz puro, porque nunca respirei os ares do jazz nova-iorquino como deve ser, quer dizer, isto é evidente. Eu cresci no

Bairro Alto, portanto... A partir daí, pensei em ir viver para Nova Iorque, não consegui, não aguentei o espírito e a competitividade que era absolutamente esmagadora, e depois tentei a minha sorte – e acho que isso foi conseguido – em Londres. (...) Muito mais tarde pensei “Isto não é a vida que eu quero fazer, pá, não quero viver de clubes, nem de concertos esporádicos e ter esta vida de músico de jazz”. Não tem nada a ver comigo (Sasseti 2008, entr.).

Esta auto-descrição de Sasseti é condizente com a sua definição de jazz. Para Sasseti, o jazz tem alguns ingredientes inalienáveis, onde se incluem, por ex., recursos técnicos como as *ghost notes* (às quais chama “notas fantasma”), um conhecimento profundo da tradição do jazz, e outros aspectos mais ligados aos processos performativos, como a comunicação aural ou aquilo que podemos chamar de *swing* (e que ele denomina “balanço”):

LF - Quais as características que auditivamente tu tens de reconhecer para poderes dizer “Isto que estou a ouvir é jazz”.

BS - Basicamente são duas: a liberdade, a liberdade que só o momento em que interpretamos nos pode dar. (...) E a segunda é uma questão muito mais profunda, e que tem a ver com uma capacidade de comunicação e de audição daquilo que, por exemplo em trio, os outros estão a fazer. Quase como se fosse uma pergunta-resposta. Uma relação total com os músicos com quem estamos a tocar. E depois, existe outra questão que é muito importante, que são as notas fantasma, que é uma questão muito complicada de explicar. São notas que estão lá mas que não se ouvem. É uma questão muito subliminar. (...) E depois tens que ter um pulsar rítmico absolutamente... Quando eu estou ao piano, eu sinto o ritmo todo cá dentro. (...) Existe uma espécie de elemento chamado «blues» que só existe no jazz. (...) Mas depois existem, naturalmente, muitos outros elementos. Existe um regresso sempre ao passado de pianistas, ou de músicos, por exemplo o Miles Davis ou o John Coltrane, que nos inspiraram tanto, não é? (...) Acho que existe sempre no jazz um reviver da música que eles fizeram (Sasseti 2008, entr.).

António Pinho Vargas distingue duas acepções de «jazz», consoante nos referimos a ele no seu sentido estrito ou lato. No entanto, em ambas as acepções existe uma perspectiva essencialista, ou seja, é necessário que determinadas características (*swing*, improvisação, etc.) estejam presentes.

Se eu pensar no jazz *stricto sensu*, ou seja, o jazz americano, dos negros americanos e de alguns brancos americanos, também, portanto aquilo começou por ser uma história particular, a partir dos blues, e não sei quê, portanto com uma certa maneira, um certo tipo de afinação, o conceito de *swing*, que em última análise é um conceito que classifica a colocação das notas no tempo, por isso é que a escrita da música ocidental não serve para o jazz, não é suficiente (há um lado da formação do músico de jazz que tem de ser sempre da tradição oral), e... Portanto, esta é a identificação *strito sensu*. *Lato sensu*, como eu disse há pouco, a música expandiu-se para muitas partes do mundo. Aquilo que permanece de comum não será a noção estrita de *swing*, mas é a permanência da improvisação, não é, e a permanência, na maior parte dos casos, de um certo tipo de instrumentação (Vargas 2008d, entr.).

Já Laginha e João Paulo parecem encarar o jazz como uma forma de fazer música, mais do que um estilo ou uma tradição em particular. Como vimos anteriormente, João Paulo chama a atenção para os processos do jazz, mais do que para os ingredientes que forçosamente o caracterizam:

Uma das coisas que caracteriza o jazz (...) é uma certa relação entre os fatores, as pessoas que estão a fazer a música. E há uma atitude de... não só de fazer uma performance, mas de ir além da performance. Isso é uma coisa típica. Há uma atitude do jazz que é “Não vamos tocar esta música, mas vamos tocar *com* esta música”. Mas isto não é específico do jazz, porque haverá outras tradições que têm isto, mas acho que, sem isto, o jazz dificilmente seria jazz. (...) Mas para mim, e puxando o jazz à minha sardinha, é mais a atitude do músico em relação à música (Silva 2008, entr.).

João Paulo sente que esta atitude do músico de jazz é também a sua, pelo que se sente confortável com a etiqueta «jazz» para catalogar a sua música:

[A] etiqueta «jazz» não me incomoda, apesar de incomodar algumas pessoas que têm uma ideia mais estrita do que possa ser o jazz. Mas também chateia-me ser expulso do jazz, porque eu acho que (...) está lá no cerne do que eu faço, está lá o jazz. Apesar de poder ter viajado para muito longe daquilo que se possa pensar, à partida, que é o jazz. Mas se alguém quiser chamar um nome, esse não é mau. Não estou a ver outro (Silva 2008, entr.).

Mário Laginha mostra uma visão que considera algo contraditória, mas que em última análise assenta numa definição alargada de jazz:

[P]or um lado eu diria que uma música em que se vê que tem alguns elementos desse tal pilar do jazz americano, dessa história. E tem improvisação, eu diria que ter improvisação é também um dos elementos... são os mais importantes para definir o que é jazz. Depois, o que eu diria contrapondo a isto é (...) que qualquer música que tenha espaço para a improvisação se calhar pode ser aceite no seio da família do jazz. E depois ainda vou mais longe, sou apologista de que num festival de jazz haja espaço para músicas que às vezes de jazz quase só têm o nome, não é?

Existe, portanto, uma importante distinção entre estes músicos: Laginha e João Paulo acreditam que a sua música está inscrita no domínio do jazz, precisamente porque defendem uma definição de jazz que é particularmente alargada. Sassetti, não obstante toda a sua transversalidade estética, defende que a sua música não pode ser considerada jazz, precisamente porque acredita numa definição mais restrita do que é o jazz. Pinho Vargas parece adoptar uma posição conciliadora, distinguindo o jazz *stricto sensu* do jazz *lato sensu* (sendo que a sua música se enquadra neste último).

9.2.4. Ênfase na individualidade

Um dos traços fundamentais nesta geração de pianistas é uma forte vontade de individuação. Opondo-se a um perfil de músico de jazz imerso na tradição e formado pelas instituições tradicionais do ensino académico do jazz, estes músicos conduziram a sua carreira com vista à construção da sua própria identidade musical. No discurso dos músicos, ouvem-se importantes negociações em redor das questões de individualidade/cânone e tradição/inação, onde a aprendizagem massificada no domínio do jazz (particularmente no contexto norte-americano) é geralmente vista como antitética em relação ao autodidactismo e a uma forte identidade musical individual:

[H]á duas marcas fundamentais na minha... naquilo que se chama a minha individuação, quer dizer, como é que eu me tornei eu próprio, não é, porque há muitos músicos de jazz que não... que não assinam, digamos assim. São um entre quinhentos que tocam da mesma maneira. De facto, eu não pertenço a esse grupo, tenho respeito por eles, profissionalmente, etc., mas não pertenço. Eu sou um criador, não é? E a minha assinatura vem sobretudo de duas coisas. Havia gente que falava do Bill Evans, mas... é mais por causa de uma certa expressividade do que propriamente por causa do pianismo. Em termos harmónicos, ou seja, em alternativa àquela harmonia do jazz, do II-V-I, da sequência de acordes típica dos *standards*, mesmo da própria forma AABA, ou ABA, ou não sei quê, que está presente na maior parte dos *standards* - que são canções da Broadway, de facto - em vez disso, eu aprendi a compor pela via da maneira como o Keith Jarrett tocava com acordes perfeitos, quer nas improvisações de piano solo, quer nos discos, sobretudo dos quartetos americano e do quarteto europeu (Vargas 2008d, entr.)²⁰⁸.

Quando questionado acerca da importância do factor individualidade no todo artístico de um músico de jazz, Mário Laginha afirmou:

[A]cho que uma das coisas que o jazz trouxe de novo foi aquele lado de criação no momento. Eu acho que isso exige muito de um músico. Ora bem, se esse lado começar a ser imitado, quer dizer, se todos fizerem o mesmo, isso começa a deixar de ser apelativo para quem ouve. Não há mistério, não há novidade. E portanto eu acho que essa possibilidade criativa que deu a música permitiu a cada músico exprimir a sua individualidade, e isso tornou-se uma das características mais importantes desta música, quer dizer, é uma pessoa ser reconhecível, é o que permite um músico não virtuoso como o Thelonious Monk ter-se tornado um ícone dos pianistas. Só por isso, porque era... era muito ele, era imediatamente reconhecível. E portanto, eu acho que isso é fundamental (Laginha 2008, entr).

²⁰⁸O discurso de Pinho Vargas a este respeito denuncia a forte presença de uma abordagem europeia do jazz, tal como é personificada por boa parte da produção musical de Keith Jarrett e pelo catálogo da editora ECM. Neste sentido, a procura de uma individualidade aparece como contrária ao perfil tradicional do músico de jazz norte-americano.

Mais à frente na mesma entrevista, Laginha completa: “Uma das coisas de que mais me orgulho é vir uma pessoa dizer: ‘eh pá, isto só podias ser tu!’, isso é uma coisa que me dá imenso gozo” (Laginha 2008, entr.). João Paulo Esteves da Silva prefere referir-se à centralidade da individualidade na vida em geral, como epicentro da experiência humana:

Eu acho que dou importância ao factor individualidade em qualquer tipo de pessoa, músico ou sapateiro ou restaurador, ou.... Acho que a individualidade é exactamente aquilo a que se deve dar importância. Se bem que é aquilo que não se consegue definir, se calhar por isso. Aquilo que escapa à definição, aquilo que nós não conseguimos agarrar (Silva 2008, entr.).

De forma aparentemente surpreendente, Bernardo Sasseti (músico admirado, entre outras razões, pela sua forte e reconhecível identidade musical) afirma não depositar muito valor na individualidade:

LF - Que importância dás ao factor «individualidade» no som de um músico de jazz?
BS - Dou alguma, mas não dou toda. Eu acho que um músico de jazz que se preze e que estude, que se dedique a isto seriamente, acaba sempre por ter um som pessoal, não é? Mas eu dou talvez mais importância ao discurso, ao conteúdo, do que à individualidade do som e à individualidade pianística. (...) [Q]ualquer músico que se dedique seriamente a isto acaba sempre por ter um som próprio. Não quer dizer que seja bom ou melhor do que outros, mas é inevitável... (Sasseti 2008, entr.)

Contudo, esta posição de Sasseti é mais fácil de compreender se tivermos em conta que aqui se referia ao som de um «músico de jazz», categoria na qual, como observámos, o pianista não se sente incluído. Contextualizando desta forma o seu discurso, podemos dizer que a posição afirmada pelos quatro músicos ilustra de forma evidente uma ideia que apresentei anteriormente, a do jazz como arena privilegiada para a construção de identidade musical (ver capítulo 4.5.).

9.2.5. A composição como ferramenta central

Para todos os músicos estudados nesta tese, a composição é absolutamente central, estabelecendo amiúde conexões com o domínio da música erudita e outros. A este respeito, João Paulo parece ter atravessado períodos contrastantes:

Digamos que tenho tido fases mais de composição, no sentido de escrever as notas no papel, e fases mais de não escrever. Neste momento, estou a atravessar uma fase de não escrever. Mas aqui há uns tempos, não muito, há uns anos, escrevi bastante. (...) Na altura do primeiro álbum em Portugal, o *Serra Sem Fim* [(Silva 1995)], o

objectivo era um bocado fazer ela por ela, em que não houvesse propriamente distinção entre o que era escrito e o que era improvisado. Em que os dois se imbricassem que, do ponto de vista do auditor, não fosse possível saber onde é que acabava o tema escrito e começava a improvisação. (...) Mais recentemente, tenho tido mais vontade de fazer experiências, deixar as coisas acontecer, quer a solo, quer em colectivo. Escrever pouco ou nada, e partir daí. Mas é uma fase, pode daqui a uns meses ou anos voltar a dar-me uma grande fúria e enegrecer resmas de papel por aí. Não sei. (...) O facto de ser improvisado na altura, não quer dizer que eu ache que deixa de haver composição. É uma composição mais rápida. Não se pode apagar (Silva 2008, entr.).

Bernardo Sassetti afirma que a importância da composição na sua produção musical “é toda!” (Sassetti 2008, entr.). Com efeito, escreveu extensamente não só para os seus projectos com pequenos ensembles mas também música para filmes e música orquestral. Como vimos, a orquestração permaneceu uma paixão do músico até ao final da vida.

De uma forma ou de outra, optando pela composição mais «demorada»²⁰⁹ ou pela improvisação livre, todos os músicos deste conjunto se afirmam como compositores, considerando-se autores da música que interpretam. A opção, tradicionalmente muito comum no jazz, de recorrer ao *Great American Songbook* como fonte de repertório para concertos e gravações aconteceu algo esporadicamente em todos estes músicos, assumindo portanto fraca expressão. A tabela seguinte apresenta alguns exemplos:

²⁰⁹ Esta perspectiva, manifestada por JPES, da composição enquanto «composição lenta» e da improvisação enquanto «composição rápida» encontra ressonância na proposta de Nettl, analisada anteriormente neste texto, sobre um *continuum* da criação musical (ver capítulo 1.3.).

Título do disco	Referência	Músico	Composições do <i>Great American Songbook</i> interpretadas
<i>Quinteto Maria João</i>	(João 1983)	ML	Bill Bailey Won't You Please Come Home (Hughie Cannon)
			Lover Come Back To Me (Sigmund Romberg /Oscar Hammerstein II)
			Stormy Weather (Harold Arlen /Ted Koehler)
			Anthropology (Charlie Parker / Dizzy Gillespie)
			Blue Moon (Richard Rodgers / Lorenz Hart)
			Comes Love (Sam H. Stept /Lew Brown /Charles Tobias)
Them There Eyes (Maceo Pinkard / Doris Tauber / William Tracey)			
<i>Cem Caminhos</i>	(João 1985)		My Favorite Things (Richard Rodgers / Oscar Hammerstein)
			Take Five (Paul Desmond)
			Confirmation (Charlie Parker)
			Lush Life (Billy Strayhorn)
<i>Chocolate</i>	(João e Laginha 2008)		Goodbye Pork Pie Hat (Joni Mitchell / Charles Mingus)
			I've Grown Accustomed to His Face (Alan Jay Lerner / Frederik Loewe)
			I'm Old Fashioned (Johnny Mercer / Jerome Kern)
			If You Could See Me Now (Carl Sigman /Tadd Dameron)
			When You Wish Upon a Star (Ned Washington / Leigh Harline)
<i>Mário Laginha Bernardo Sassetti</i>	(Laginha e Sassetti 2003)	ML / BS	Take the "A" Train (Billy Strayhorn)
<i>Luandando</i>	(Jazztet e Hubbard 1995)	BS	Up Jumped Spring (F. Hubbard)
			Little Sunflower (F. Hubbard)
<i>Livre / Indigo</i>	(Sassetti 2004)		My Ideal (Newel Chase / Richard A. Whiting / Leo Robin)
			Never Let Me Go (Jay Evans / Jay Livingston)
			Raise Four (Thelonious Monk)
			In Walked Bud (Thelonious Monk)
			My Funny Valentine (Richard Rodgers / Lorenz Hart)
			Pannonica (Thelonious Monk)
<i>Nocturno</i>	(Sassetti 2002)		A Time for Love (Johnny Mandel / Paul Webster)
<i>Quase Então</i>	(Oliveira e Silva 2003)	JPES	Stella by Starlight (Victor Young)

Figura 40 - Composições do *Great American Songbook* interpretadas em fonograma pelos pianistas em análise.

Vale a pena referir que o álbum *Chocolate*, de Maria João e Mário Laginha (João e Laginha 2008) foi pensado pela dupla como uma comemoração da passagem dos vinte e cinco anos sobre a sua primeira colaboração, o disco *Quinteto Maria João* (João 1983), sendo que a inclusão de vários *standards* do cancionário norte-americano aparece como uma alusão ao início da carreira de ambos.

9.3. A «portugalidade» da primeira geração «profissional» e a construção de um «universo musical português»

9.3.1. A noção de «portugalidade» na música

Já anteriormente me referi às designações de categorias musicais assentes em critérios de índole geográfica (as complicações implicadas nesse tipo de conceptualização foram abordadas no capítulo 5.1.1.). Contudo, a categoria «jazz português» está presente no discurso público sobre jazz e reflecte uma preocupação dos públicos e da crítica em localizar, estilística e geograficamente, o jazz praticado. António Pinho Vargas afirma que essa questão se colocou pela primeira vez a propósito da sua música:

Esse problema em Portugal começou por se colocar a propósito da minha música, não é? Foi dito ‘este é o primeiro «jazz português» que existe’. E depois, algumas pessoas passaram a dizer que a minha música era muito portuguesa, portanto que tinha uma marca próxima das músicas tradicionais portuguesas, etc. (Vargas 2008d, entr.).

Contudo, se a discussão em torno da possibilidade de um «jazz português» surgiu a propósito da música de Pinho Vargas, rapidamente se estendeu à produção de Mário Laginha e João Paulo Esteves da Silva, alguns anos mais tarde. João Paulo, em particular, tem sido recorrentemente apontado como representante maior dessa categoria. Num texto de 2007 para a revista *jazz.pt*, o crítico de jazz Nuno Catarino afirma que João Paulo toca “um jazz que muito deve à alma lusitana e à vocação universalista desta (...) um jazz baseado na tradição portuguesa” (Catarino 2007: 54). Dois anos mais tarde, num artigo para *O Público*, Catarino classifica o pianista como um músico “dono de uma fascinante musicalidade que cruza a linguagem do jazz com uma forte sensibilidade portuguesa. É, invariavelmente, um dos primeiros nomes a surgir quando se fala de um ‘jazz português’” (Catarino 2009).

É importante salientar que esta categorização é em boa medida alheia aos próprios músicos; trata-se de uma proposta de classificação levada a cabo essencialmente pelo público e pela crítica. A maioria dos colaboradores nesta tese considera essa localidade da música como uma inevitabilidade, embora entendam que não é um processo consciente (ver por ex. Laginha 2008, entr.; Silva 2008, entr.; Vargas 2008d, entr.; Alves 2013, entr.; Robalo 2013, entr.). Quanto à existência de um «jazz português» e à possibilidade de essa etiqueta se aplicar à sua música, quase todos os meus colaboradores neste trabalho responderam afirmativamente. Filipe Melo afirma:

Acho que sem dúvida que existe [um «jazz português»]! Acho sem dúvida que existe e nós somos essa geração. Existiu uma geração anterior à nossa com monstros como o Laginha, como o Pimentel, como os Moreiras... o Pimentel é um grande compositor e arranjador... o Pelágio, Sérgio Pelágio... esta malta começou a fazer «jazz português» a sério, e acho que esta geração está a dar uma continuidade incrível a isso. Existe isso mesmo, existe «jazz português» e eu cada vez faço e tento fazer mais parte dessa geração, mais do que estar a tocar *blues* (Melo 2009, entr.).

Mário Laginha considera que a sua música é distintamente portuguesa, no sentido em que reflecte a ecologia sonora (ver capítulo 5.1.1. e também Truax 1999/1978) a que ele próprio se encontra exposto em Portugal. Assim, a música é claramente um reflexo da percepção do meio por parte do compositor:

LF - Consideras que o jazz que fazes é distintamente «português»?

ML - Sim, sim. (...) O jazz, toda a gente sabe em que país é que nasceu. Mas também se sabe que ganhou uma dimensão universal. E portanto toda a gente o estuda, estudam a sua raiz, e a história do jazz, e quem fez, e o que é que se fez, e etc. etc. E como tal, eu acho que qualquer músico de qualquer país que estude o jazz e que opte por não querer ser um purista, quer dizer, um músico que toca a tradição tal e qual como se tocava há trinta anos, e fazer igualzinho aos outros... (...) se tu fizeres a opção de não querer ser esse tipo de músico, e se estiveres aberto para a cultura do teu país e te assumires como de um certo país, acho que depois se pode dizer que... Acho que a música que eu faço, ou o jazz que eu faço é português. (...) [E]u acho que a maior influência continua a ser o jazz americano, obviamente. Mas não é só. E tem acontecido até com alguma regularidade as pessoas vêm ter comigo a dizer “Eh pá, é tão perceptível que isto não é... que isto é outra coisa!”. (...) Há elementos, percebes? Desde a música portuguesa étnica de que eu gosto, elementos que vêm das minhas influências que tornam o meu jazz característico. E então se é característico, é o quê? Vou ter que dizer que é português: eu, vivendo aqui, com as minhas influências, deu este resultado e este resultado é uma música que se distingue de outras, não é igual, estás a perceber? E portanto, apesar de tudo, eu prefiro orgulhosamente dizer “Eh pá, é «jazz português»” (Laginha 2008, entr.).

Como vimos anteriormente, João Paulo também se refere ao peso da ecologia sonora, destacando muito particularmente o papel da língua neste processo:

Sim, a música que eu faço tem uma ligação à língua. E, quem sabe, ao sítio. As músicas são feitas com determinado ambiente acústico e o *feed back* desse ambiente acústico não pode deixar de influenciar, nomeadamente quando se improvisa, não é? Quando se deixa vir o que vem. Se estamos em Portugal, e falamos português, e deixamos vir o que vem, algo de português virá. Também, qualquer um tem a capacidade de emigrar sem sair de casa, não é? E de falar imensas línguas, e de se projectar na China. Eu posso estar aqui e estudar chinês através da internet, e começar a fazer música chinesa. Mas, aceitando o sítio onde estou e a minha história até agora, naturalmente algo de português e que é recebido pelos portugueses como português... (...) Houve uma altura em que eu comecei a fazer um certo tipo de música que as pessoas à minha volta começaram a receber como português, sabe-se lá porquê, se calhar por algumas destas razões que eu estive para aqui a falar. Possivelmente reconheciam algo de familiar, aquela coisa de se sentir em casa (Silva 2008, entr.).

António Pinho Vargas admite que a sua música possa soar distintamente portuguesa, tendo em conta as várias referências à cultura tradicional portuguesa na sua produção musical:

É possível que sim, é possível [que a minha música soe distintamente portuguesa]. Eu não acho que não. Por exemplo, no disco *Cores e Aromas*, de '85, eu gravei uma música chamada *Olhos Molhados*. Passado aí um mês, telefona-me o Vitorino a dizer "Quero cantar essa música e escrevi já uma letra para ela". Então usou um *take* que nós não usámos no nosso disco e cantou. E eu pude de repente ouvir aquela música cantada pelo Vitorino, e aquilo passou a ser outra coisa. Ou seja, o Vitorino demonstrou-me que aquela canção, digamos assim, ou, como diriam os americanos, era mesmo uma «song» que podia ser cantada por um músico alentejano ligado à música popular portuguesa. Portanto, eu não posso dizer que não. Ou seja, é uma evidência (...). Mas eu tenho que reconhecer que no meu primeiro disco, há uma música que se chama *Alentejo, Alentejo* [risos]. E outra que se chama *Cantiga para Amigos*, que remete para uma espécie de imaginário das cantigas de amor, escárnio e maldizer, e cantigas de amigo da Idade Média portuguesa, quer dizer, eu estou aqui, quer dizer, isso nem é bom nem é mau, é um facto. É um facto inegável. Para mim é inevitável (Vargas 2008d, entr.).

Uma vez mais, Bernardo Sasseti ocupa um lugar de excepção no contexto dos estudos de caso adoptados para esta tese. Acerca da sonoridade alegadamente «portuguesa» da sua música, Sasseti recusa em absoluto:

Não, não! Eu sou português, isso eu sei. Sei que o jazz que faço vem muito cá de dentro, percebes? Portanto, alguma coisa das raízes ali do Bairro Alto há-de ter, não é? Porque eu nasci ali. E cresci ali, e dou muita importância aos tempos que lá vivi. E eu acho que isso está sempre na música, quer queiramos quer não. Agora, eu basicamente gosto de música, se aquilo que eu faço é português ou não... eu diria que tem muito de... existe, de facto, uma procura das raízes cá, mas não é o motivo pelo qual eu faço música. Percebes?

LF: Mas achas que quem ouve a tua música pode dizer que é português?

BS: Não, não. Já mo disseram em Londres, mas eu acho que estavam enganados. Pá, porque são ideias vagas que às vezes as pessoas dizem. Eu participei num quinteto internacional em que cada músico era de um país diferente. E o líder desse quinteto era o Guy Barker, e era inglês. E o produtor de um dos discos que nós fizemos (com orquestra, por sinal) disse-me: “É incrível, eu oiço-te ao piano, eu reconheço a sonoridade do jazz, mas eu sei que aquilo que tu fazes é português”. Ele não me via como um jazzista negro norte-americano. Esse senhor chamava-se Richard Cook (...) E ele disse-me isto. Só que eu disse-lhe: “Eu acho que tu estás enganado”, eu disse: “A música que eu faço é muito dispersa”, tanto pode ter coisas da música grega, como coisas da música árabe, eu acho que tem muitas influências (Sassetti 2008, entr.).

Tal como discutido no capítulo 5.1.1., a este respeito urge perguntar: o que há de português no «jazz português»? Que características definem a «portugalidade» e de que forma são elas traduzidas musicalmente? A música, na sua existência abstracta (no sentido em que é não-figurativa), encontra localidade num quadro de referências que remete a maioria do público para um imaginário colectivo associado a uma determinada região geográfica, neste caso Portugal. Do ponto de vista analítico, chamaremos a essas referências «tópicas de «portugalidade»». Esse imaginário colectivo pode nem existir na actualidade, tratando essas tópicas de resgatar essa realidade passada para um presente emocional. A associação do público a esse imaginário é facilitada quando o quadro de referências utilizado está próximo da cultura tradicional rural e/ou popular (por oposição à cultura urbana e/ou erudita). Por ex., é muito mais provável que o público associe ao espaço português uma composição que inclui instrumentos como o adufe ou o bombo do que uma que utiliza técnicas composicionais características de Lopes Graça. As referências utilizadas pelos músicos poderão estar associadas à instrumentação e ao repertório, mas também a características não-sónicas, como os títulos das composições ou o discurso não-musical (verbal, visual, etc.) do autor. No conjunto de músicos que constituem os estudos de caso nesta tese encontramos vários exemplos de «tópicas de «portugalidade»»: referências de várias ordens que o público facilmente associará a um imaginário cultural português, em particular um imaginário associado à cultura tradicional ou popular portuguesa, ora rural ora urbana. Agrupei essas referências da seguinte forma:

- I. Títulos de composições;**
- II. Ritmo;**
- III. Instrumentação;**
- IV. Ornamentação;**

V. Repertório;

I) Títulos das composições

António Pinho Vargas, “Alentejo, Alentejo” (Vargas 1990/1983);

Mário Laginha, “Coisas da Terra” (João 1994);

João Paulo, “Aldeia” (Silva 1999);

Vários compositores, composições com títulos em português;

Independentemente do produto sonoro, o título da composição induz imediatamente o ouvinte no sentido de localizar geograficamente a música. Neste caso, o título da composição de Pinho Vargas localiza-a facilmente no território português ou, mais especificamente, na região do Alentejo. No caso de “Coisas da Terra” e de “Aldeia”, o imaginário associado é necessariamente rural. Mas, por vezes, a simples opção de atribuir um título a uma composição em português pode promover um imaginário pleno de «portugalidade», porventura mais ainda num domínio como o jazz, tão marcado pela influência norte-americana. Estes compositores têm tomado frequentemente esta opção, como por ex. nos temas apresentados²¹⁰:

²¹⁰ Nota: trata-se de uma lista de exemplos, não uma enumeração exaustiva. Não foram considerados discos co-liderados por outrem ou composições cujos títulos remetam para géneros ou formas musicais (ex. fado, valsa, etc.) ou locais (Alentejo, Arrábida, etc.).

Título	Compositor	Referência
Cantiga para Amigos	APV	(Vargas 1990/1983)
Sonho de Peixe	APV	(Vargas 1990/1983)
Gente Estranha	APV	(Vargas 1990/1985)
Atmosfera ²¹¹	APV	(Vargas 1990/1985)
Vilas Morenas	APV	(Vargas 1987)
O Tumulto	APV	(Vargas 1987)
Selos e Borboletas	APV	(Vargas 1991)
Brinquedos de Madeira	APV	(Vargas 1991)
Certeza	JPES	(Silva 1999)
Passos	JPES	(Silva 1999)
Sombra	JPES	(Silva 1999)
Serra de Algures	JPES	(Silva 1995)
Paisagem	JPES	(Silva 1995)
Esquina	JPES	(Silva e Epstein 2001)
Ramagem	JPES	(Silva 2007)
O Incêndio	JPES	(Silva 2007)
Várias Danças	ML	(Laginha 1994)
Despedida	ML	(Laginha 1994)
Do Lado de Cá do Mar	ML	(Laginha 2006)
Lugar Bem Situado	ML	(Laginha 2006)
Tráfico	ML	(Trio 2007)
Tanto Espaço	ML	(Trio 2007)
Terra Seca	ML	(Trio 2013)
Quando as Mãos Se Abrem	ML	(Trio 2013)
Desencontro	BS	(Sasseti 1994)
Jornada Sem Fim	BS	(Sasseti 1994)
Algumas Coisas Não Mudam	BS	(Sasseti 1996)
Reflexos	BS	(Sasseti 2002)
Sonho dos Outros	BS	(Sasseti 2002)
De Um Instante a Outro	BS	(Sasseti 2005b)
O Homem Que Diz Adeus	BS	(Sasseti 2010)
Estrada	BS	(Sasseti 2010)

²¹¹ Este caso constitui um exemplo particularmente flagrante, no sentido em que um título em português é utilizado para denominar uma peça musical concebida como referência deliberada ao estilo *modal jazz*, tocado em *fast swing* e inclusivamente dedicado a John Coltrane (Vargas 1990/1985).

Figura 41 - Exemplos de composições da autoria dos músicos em análise (APV, ML, JPES e BS) com títulos em português.

II) Ritmo

**João Paulo Esteves da Silva, “Serra de Algures” e “Tambores da Serra” (Silva 1995);
Mário Laginha (com Maria João), “O Recado Delas” (João e Laginha 2000);**

Nestas duas composições, João Paulo utiliza padrões rítmicos derivados de géneros coreográficos e musicais da música tradicional portuguesa. No primeiro caso, um padrão rítmico muito próximo do da «chula».

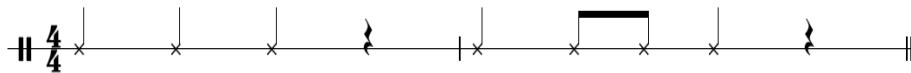


Figura 42 - Padrão rítmico da chula (transcrição a partir de César e Moura 2010).

Embora José Salgueiro (baterista no disco) o interprete de forma livre e variada (apresentando frequentemente subdivisões), o padrão adoptado parecer ser o seguinte:

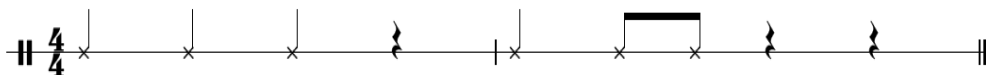


Figura 43 - Adaptação do padrão da chula interpretado por José Salgueiro na composição "Serra de Algures" (Silva 1995). Transcrição minha a partir do fonograma.

No segundo caso, “Tambores da Serra”, trata-se de um padrão rítmico frequentemente utilizado no adufe. Segundo Rui Silva²¹², os padrões rítmicos utilizados pelos grupos de adufeiras não têm nomes específicos; contudo, a sua pesquisa revelou que em determinadas zonas o padrão binário é chamado «ritmo de passo» e o ternário é denominado «ritmo de roda». É deste último que falamos neste caso.

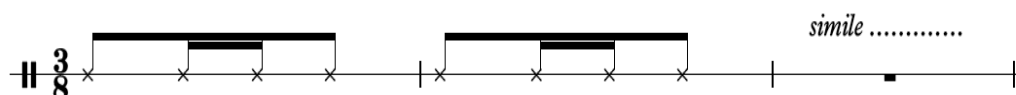


Figura 44 - Padrão do «ritmo de roda» (Rui Silva).

Este mesmo padrão é utilizado por Mário Laginha na composição “O Recado Delas” (João e Laginha 2000), cujo registo em fonograma conta com precisamente a participação das Adufeiras de Monsanto. A figura seguinte apresenta o «ritmo de roda» transcrito segundo a técnica do adufe utilizada na aldeia de Monsanto (Idanha-a-Nova):

²¹² A informação aqui apresentada sobre o adufe foi recolhida mediante um contacto informal com Rui Silva, estudioso dedicado ao adufe e autor dos websites www.al-duff.com e www.ruisilvaperc.com

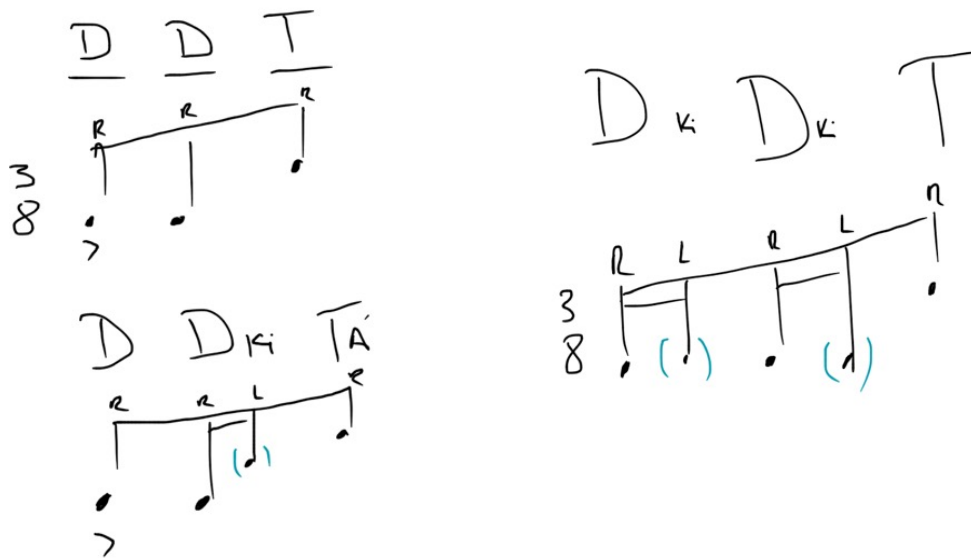


Figura 45 - Transcrição do «ritmo de roda» segundo a técnica do adufe utilizada na aldeia de Monsanto (Idanha-a-Nova) (Rui Silva)²¹³.

III) Instrumentação

Maria João, *Fábula* (João 1996);

A utilização da guitarra portuguesa no instrumentário de várias composições constantes neste disco origina uma forte referência ao fado, o qual está associado de forma indelével à cultura popular urbana em Portugal. Das composições registadas neste disco cujo arranjo inclui a guitarra portuguesa, algumas são da autoria de Mário Laginha (“A Festa dos Gnomos”, “Inês” e “Fado do Coração Errante”) e outras da autoria de João Paulo (“Fábula” e “Certeza”).

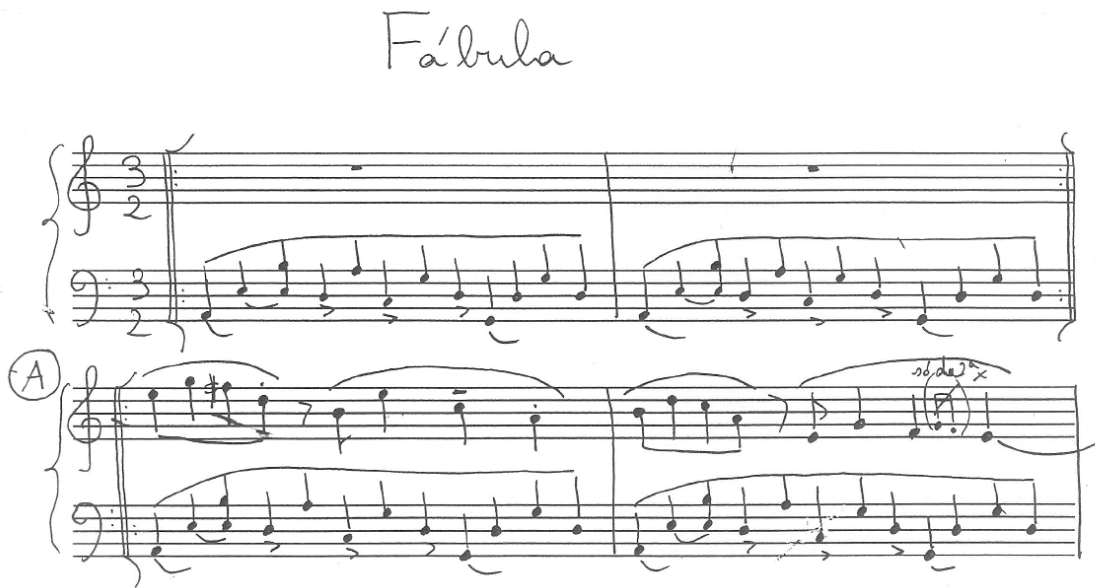
IV) Ornamentação

João Paulo Esteves da Silva, vários registos;

²¹³ Segundo a explicação de Rui Silva, a mão direita toca o padrão: D (D) T (em linguagem silábica *dum dum tá*, em que o segundo *dum* é como que um ressaltado do primeiro). Depois é ornamentado com a esquerda. A mão forte é que define o padrão, a esquerda ornamenta, mais ou menos dependendo da destreza da adufeira. No mesmo grupo pode haver pessoas que tocam mais ou menos ornamentos, que normalmente é subdividir o padrão em dois.

Mário Laginha, vários registos;

Outro elemento que está fortemente associado ao fado (e, por conseguinte, à cultura popular portuguesa) é um certo tipo de ornamentação que observamos no discurso da guitarra portuguesa e da voz no fado²¹⁴, particularmente a partir das décadas de 1920 e 1930²¹⁵. Trata-se de um “mordente simples, com a nota real e o grau conjunto superior”, aplicado tipicamente “nas notas mais agudas das curvas melódicas” (Nery 2010: 452) e também nas “suspensões em que as guitarras interrompem o acompanhamento e a voz executa melismas ornamentais livres sobre a nota suspensa” (Nery 2010: 450). Esse tipo de ornamentação é utilizado com frequência pelo pianista João Paulo Esteves da Silva, por ex. em composições como “Fábula”, “Certeza” (in João 1996; Silva 1998; Silva e Epstein 2001) ou “Fátima” (Silva 1999; Oliveira e Silva 2003). A figura seguinte apresenta um pormenor da partitura manuscrita de “Fábula”, onde se observa a notação de um desses ornamentos:



²¹⁴ Refiro-me aqui ao Fado de Lisboa, não ao chamado Fado de Coimbra, ou Canção de Coimbra (ver Empxx 2010).

²¹⁵ Rui Vieira Nery recorda que “[u]ma grande parte das convenções interpretativas que regem ainda hoje as práticas do fado tem a sua origem no período de institucionalização e regulamentação dos anos de 1920 e 1930, sob o condicionamento simultâneo do processo de profissionalização dos intérpretes, da implantação do sistema das casas de fado, da censura estatal às letras e da formatação imposta pelo disco e pela rádio” (Nery 2010: 444).

Figura 46 - Pormenor da partitura manuscrita de "Fábula" (in João 1996; Silva 1998; Silva e Epstein 2001). É possível observar o ornamento acima mencionado, no final do último compasso. Colecção pessoal do autor.

Mário Laginha também recorre amiúde a este tipo de ornamentação no seu discurso melódico, como acontece por ex. nas composições "Cor de Rosa", "A Festa dos Gnomos" (João 1996), "Várias Danças" (João 1994; Laginha 1994) (tema final) ou "Berenice" (Laginha 2006). É importante salientar que ambos os pianistas fazem uso deste tipo de ornamentação não só nas suas composições mas também no seu discurso improvisado, como é o caso destas duas frases retirada de solos de Mário Laginha nos temas "Há Gente Aqui" (João e Laginha 1998a) e "Certeza" (João 1996):

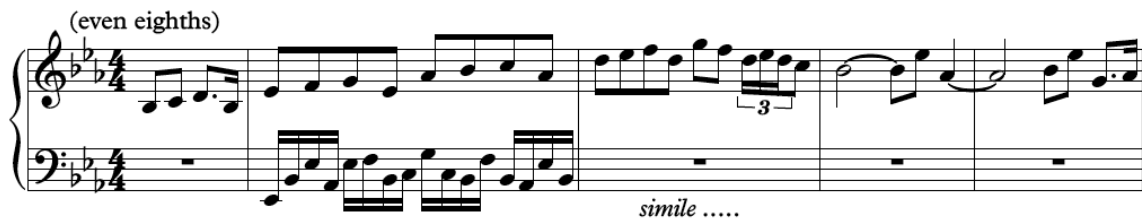


Figura 47 - Excerto do solo de Mário Laginha em "Há Gente Aqui" (João 1996) (0'56"-1'03"). O ornamento encontra-se na clave de sol, no final do segundo compasso, em tercina de semicolcheias²¹⁶. Transcrição minha a partir do fonograma.



Figura 48 - Excerto do solo de Mário Laginha em "Certeza" (João 1996). Os ornamentos encontram-se no início do segundo e terceiro compassos. Transcrição minha a partir do fonograma.

²¹⁶ Nota: a notação do ornamento é distinta nos dois exemplos apresentados. Contudo, considero tratar-se do mesmo recurso.

V) Repertório

Carlos Martins, *Sempre* (Martins 1999);

Mário Laginha e Bernardo Sassetti, *Grândolas: Seis Canções e Dois Pianos nos Trinta Anos de Abril* (Laginha e Sassetti 2004);

Nos casos em que o repertório não é composto originalmente pelo intérprete, a escolha de repertório de outra origem pode constituir claramente uma referência a determinado local, mesmo que a abordagem adoptada se encontre estilisticamente distanciada desse local. No caso destes dois fonogramas, o repertório é oriundo do cancioneiro popular português, inclusivamente com uma maioria muito significativa de composições de José Afonso, figura maior da música associada à luta política em torno do 25 de Abril de 1974: “Grândola Vila Morena”, “Venham Mais Cinco”, “Maio, Maduro Maio”, entre outras.

No fundo destas escolhas está um quadro de referenciação profundamente ligado a uma noção (consciente ou não) de «portugalidade». Os recursos rítmicos, melódicos ou tímbricos escolhidos configuram alguns dos melhores exemplos de «tópicas de «portugalidade» (ver ponto da Introdução dedicado às metodologias de investigação), inclusivamente num sentido análogo ao que Piedade utilizou a propósito das suas «tópicas de época-de-ouro» (Piedade 2009): existe um imaginário colectivo, frequentemente ultrapassado no tempo, que é resgatado para o presente por via destes recursos. Por ex., a composição de João Paulo Esteves da Silva intitulada “Aldeia” poderá remeter o ouvinte para um passado rural que contrasta violentamente com o presente urbano em que se inscreve no momento da audição.

9.3.2. O «universo musical português» e o «trapézio atlântico»

Observámos, portanto, que a delimitação da cultura musical ao território geográfico português apresenta complicações visíveis, muito embora seja relativamente fácil incluir na música elementos referenciais de um imaginário de «portugalidade». Por outro lado, como vimos, as identidades musicais dos músicos que constituem estes quatro estudos de caso não parecem ater-se ao território geográfico português. É possível, portanto, que do ponto de vista referencial e estilístico o «jazz português» (admitindo a existência deste conceito e tomando consciência das suas fragilidades) não assente apenas em referências musicais portuguesas, mas

sim numa espécie de «universo musical português», ou seja, um conjunto de culturas musicais em diálogo entre si e com a cultura musical portuguesa, das quais fazem parte o Mediterrâneo, o Brasil, África e outras regiões.

O triângulo geográfico que Bernardo Sasseti mencionou a respeito das suas próprias referências musicais é em boa medida aplicável ao conjunto dos estudos de caso. Por outras palavras, partindo desta noção apresentada por Sasseti podemos encontrar um modelo poligonal que resuma o conjunto das referências musicais deste grupo. Ao triângulo de Sasseti proponho a adição de um quarto ponto, representando os EUA. Obtemos, desta forma, aquilo a que chamei o «trapézio atlântico»:

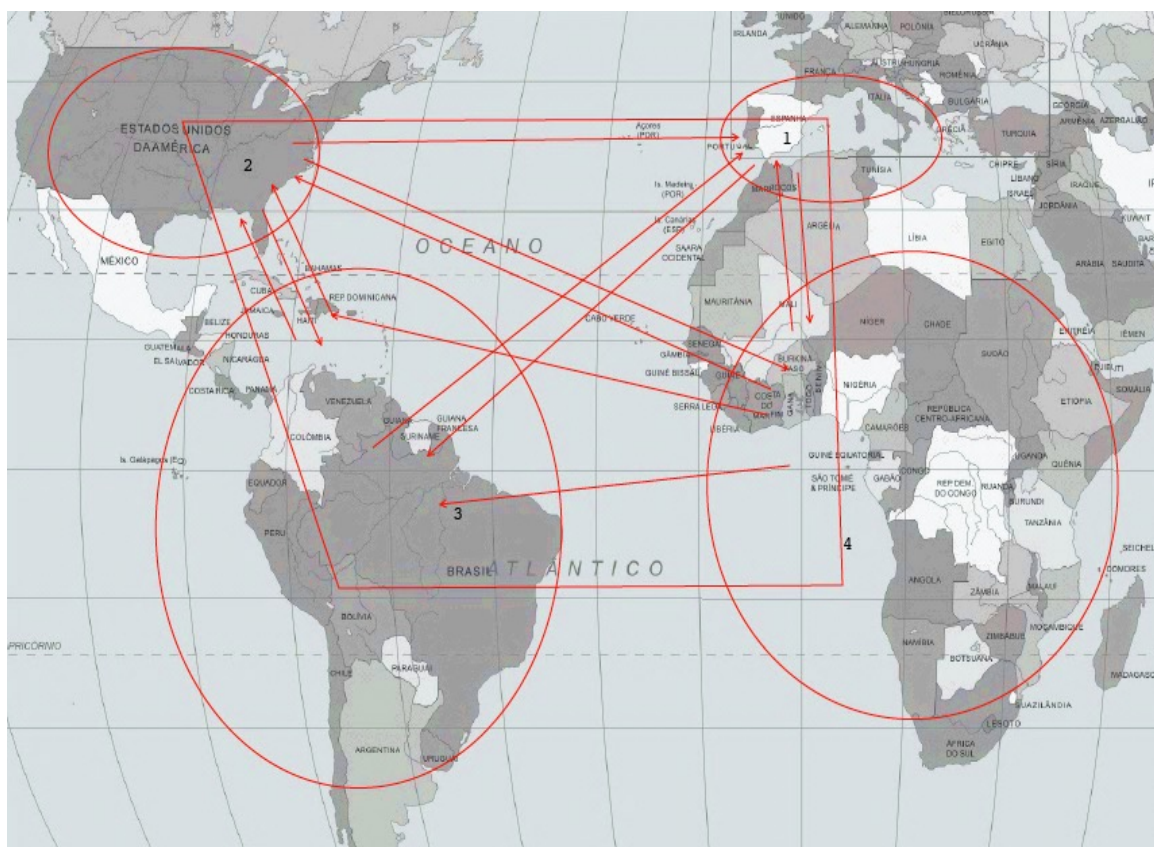


Figura 49 - Mapa representando o «trapézio atlântico» e os fluxos musicais entre os diferentes locais que o compõem.

Nesta figura, as linhas ovais representam quatro áreas de referência musical:

1. Portugal e o Mediterrâneo
2. Os EUA
3. O Brasil e a América do Sul e Central
4. A África subsariana

Unindo estes quatro pontos, encontramos aquilo que denomino o «trapézio atlântico». Na figura, as setas representam fluxos musicais. Note-se que:

- As setas que partem do ponto 1 para os pontos 3 e 4 ilustram os movimentos da diáspora portuguesa enquanto país colonizador.
- As setas que partem do ponto 4 para os pontos 2 e 3 ilustram os movimentos migratórios da diáspora negra por via da escravatura. Existe inclusivamente uma seta que parte do ponto 4 para o ponto 3 e depois segue para Norte, representando os escravos da América Central que viajaram posteriormente para os EUA (nomeadamente Nova Orleães)²¹⁷, frequentemente após várias gerações.
- As setas que partem do ponto 2 para os restantes pontos ilustram a diáspora do jazz (Johnson 2002b).
- A seta que parte do ponto 3 para o ponto 2 ilustra as contribuições da América Central e do Sul para a construção dos cânones do jazz, incluindo estilos e géneros como o *afro-cuban*, a *salsa* ou a bossa nova, e ainda os inúmeros migrantes que se fixaram ou construíram carreira musical nos EUA (por ex., sobre o papel dos músicos porto-riquenhos em Nova Iorque durante as décadas de 1910 a 1940, ver Glasser 1995).
- As setas que partem dos pontos 3 e 4 para Portugal representam a inversão do fluxo cultural promovido pelo cenário do pós-colonialismo, nomeadamente a cultura brasileira por via da música e da televisão (a este respeito, ver Sardo, Almeida, e Godinho 2012).²¹⁸

²¹⁷ Neste sentido, o «trapézio atlântico» coincide *grossa modo* com o que Gilroy chamou de “Atlântico Negro” (Gilroy 1993).

²¹⁸ Vale a pena salientar que, não por acaso, o ponto 4 (representando África) se encontra praticamente omnipresente nos fluxos associados ao jazz (tanto em Portugal quanto globalmente). Com efeito, a relação umbilical do jazz com África assenta na sua dupla condição de «origem» (enquanto espaço que forneceu uma

Não pretendo com isto afirmar que cada um dos meus estudos de caso encerra em si mesmo todo este universo, mas antes que estes músicos, no seu conjunto, definem este «universo musical português» e que este constitui um quadro de referências musicais que é frequentemente associado ao «jazz português». Cada um dos músicos que compõem este conjunto terá, por conseguinte, maiores afinidades com alguns dos pontos que compõem este mapa (e menores com outros).

Mário Laginha declara a sua estreita ligação a África:

[A] música étnica (...) [s]empre me fascinou.... Eventualmente, o continente mais importante nisto foi África, porque sempre me fascinou o facto de uma pessoa descobrir que sempre que ouve estes grupos de música meio tribal, de uma maneira geral são relativamente simples em termos melódicos. Ritmicamente às vezes não, às vezes são complexos. Mas têm para mim um pormenor que eu sempre achei atraente, que é: nunca oiço uma coisa que eu ache... aquilo que nós chamamos foleiro, ou... azeiteiro, ou kitsch. Acho graça a esta coisa de, no meio de tudo aquilo, nunca há algo que eu pense “isto é kitsch”, não há. (...) E sempre me apaixonou também aquela capacidade de fazerem melodias muito simples e muito fortes. E, portanto, eu acho que aí fui também buscar influências. E às vezes fazendo a ponte com o músico de jazz que para mim mais influência teve dos africanos, que foi o Joe Zawinul. E portanto, eu ouvia a origem mas também ouvia já alguém que utilizava a origem como influência e que já a transformava (Laginha 2008, entr.).

João Paulo também manifesta a sua admiração por Zawinul (Catarino 2007: 56), mas encontra-se decididamente mais ligado à Península Ibérica, em especial à cultura sefardita. Em *Memórias de Quem* (Silva 2007), por ex., as faixas “Mi Alma” e “Durme” são improvisações sobre duas melodias tradicionais sefarditas (sobre a música sefardita, ver Katz 2001b; Seroussi 2001). O crítico Nuno Catarino descreveu a música de João Paulo como “um jazz baseado na tradição portuguesa, na música da diáspora judaica e nas sonoridades árabes”²¹⁹. E acrescenta: “[a]ntes de ser pianista, [João Paulo] vê-se como português e músico” (Catarino 2007: 55). Contudo, é possível encontrar na sua música marcas de outros locais no «trapézio atlântico». Nas composições “Samba sem Fim” (Silva 1995) e “Certeza” (João 1996; Silva 1998; Silva e Epstein 2001), o acompanhamento do piano assume um padrão rítmico remanescente do choro

importante matéria-prima para a definição do domínio musical do jazz) e «destino» (enquanto espaço «glocalizador», muito tempo depois, num percurso circular que trouxe o jazz de volta a uma das suas mais importantes origens). Howard Mandel lembra: “[j]azz in Africa has always been a question of: going *to* or coming *from*?” (Mandel 2000).

²¹⁹ É importante salientar que a ornamentação característica do fado, acima referida (da qual João Paulo faz uso frequente) é vulgarmente associado por públicos e críticos a um universo musical árabe. A verificação da validade desta análise não tem lugar no escopo deste texto.

brasileiro ou do samba²²⁰. Na Figura 51 encontramos três possibilidades de padrões rítmicos do choro. Na Figura 52, sete possibilidades de padrões rítmicos de samba, transpostos para a bateria e utilizando apenas *hi-hat* (linha superior) e bombo (linha inferior); o padrão nº 7 assemelha-se muito ao utilizado por JPES e ML. Nas duas figuras seguintes, vemos transcrições de excertos dos dois temas de João Paulo acima mencionados²²¹.

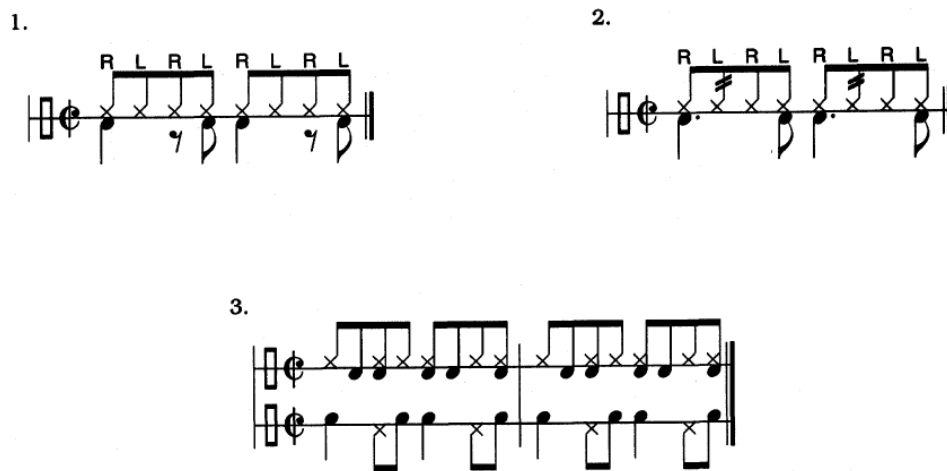


Figura 50 - Três possibilidades de notação de padrões de choro (Uribe 1993: 125).

²²⁰ Em “Samba Sem Fim” (Silva 1995), após o tema introdutório surge o que aparenta ser o tema principal, aí já assumidamente com um *groove* samba (neste caso, *groove* refere-se ao tipo de padrão rítmico subjacente e também ao tipo particular de balanço audível na música; assim, é comum os músicos descreverem a música utilizando expressões como “um *groove pop*”, “um *groove rock*”, “um *groove afro*”, entre outras, referindo-se desta forma aos diferentes padrões rítmicos subjacentes a cada um destes domínios/géneros).

²²¹ No caso de “Certeza”, o facto de estar num compasso de $\frac{3}{4}$ afasta-o imediatamente destes dois géneros, habitualmente concebidos em compasso binário. Contudo, o padrão rítmico permanece o mesmo (ver figura 54).

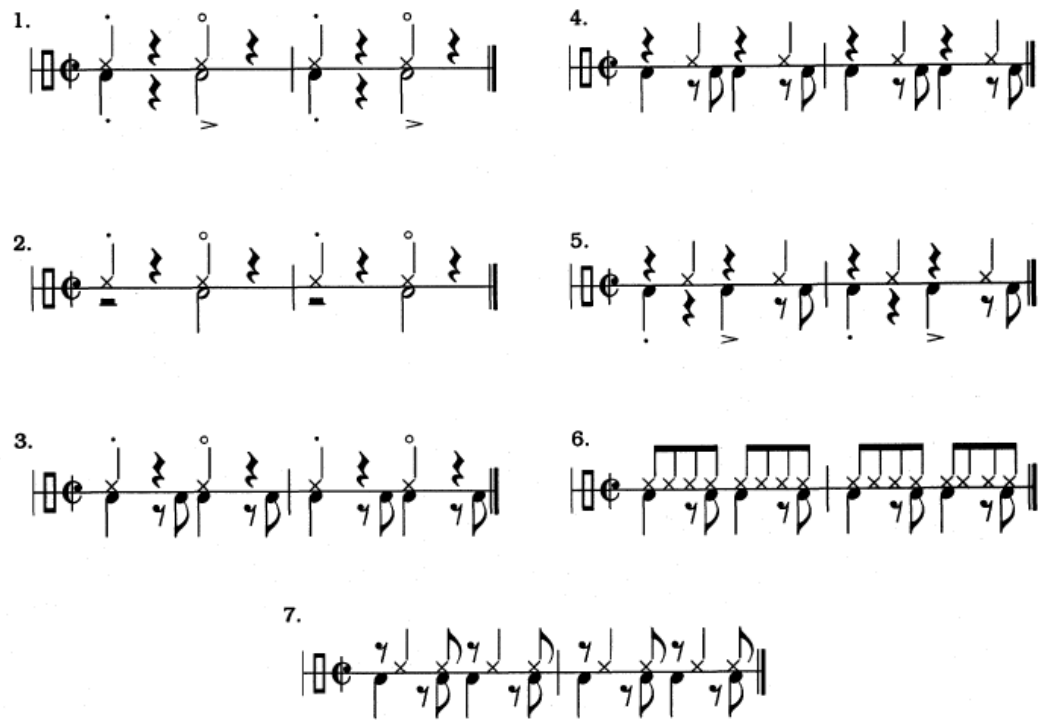


Figura 51 - Sete possibilidades de padrões de samba, utilizando (na bateria) apenas *hi-hat* (linha superior) e bombo (linha inferior).

(even eighths)

Piano

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is played in the right hand of a grand staff, consisting of eighth and quarter notes. The score is divided into three systems, each with a grand staff for the piano and a single staff for the melody.

Figura 52 – Excerto da transcrição da composição "Serra Sem Fim" (Silva 1995), de João Paulo Esteves da Silva, começando no início da gravação. Transcrição minha a partir do fonograma.



Figura 53 - Transcrição de um excerto do tema "Certeza" (João 1996; Silva 1998; Silva e Epstein 2001), de João Paulo Esteves da Silva. Transcrição minha a partir do fonograma (Silva e Epstein 2001).

Também em Láginha existe amiúde essa referência a géneros ou estilos associados às culturas musicais da América Central e do Sul. O mesmo tipo de padrão utilizado por JPES aparece na introdução do tema “Pnohm Penn” (Láginha 1994), embora com um andamento substancialmente mais lento. Outras referências aparecem em temas como “Um Choro Feliz” (João e Láginha 2000). A figura seguinte representa o padrão concebido por Láginha para esta composição:



Figura 54 - Padrão concebido por Mário Laginha para a composição "Um Choro Feliz" (João e Laginha 2000). Notação minha a partir do fonograma e de informação recolhida nas aulas com o compositor e pianista.

No decurso de uma aula, Laginha revelou-me que na concepção deste padrão se baseara num outro, utilizado pelo pianista e guitarrista Egberto Gismonti (1947-) na sua composição “Lôro” (Gismonti 1981; Gismonti e Danças 1981; Gismonti 1993; Haden e Gismonti 2001):

(0'43")
(swinging eighths)

The musical score is divided into two systems. The first system includes a piano part and a drum part. The piano part is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The drum part consists of a hi-hat (with foot) and a bass drum. The hi-hat plays a steady eighth-note pattern, while the bass drum plays a pattern of eighth notes. The second system continues the piano and drum parts for four measures.

Figura 55 - Transcrição de um excerto do tema "Lôro" (Gismonti 1981; Gismonti e Danças 1981; Gismonti 1993; Haden e Gismonti 2001), a partir dos 0'43". Inclui a parte de piano e os elementos mais relevantes da bateria. Transcrição minha a partir do fonograma (Gismonti e Danças 1981).

Outro exemplo deste tipo de referência em Laginha é o ritmo da melodia do primeiro tema de "Várias Danças", remanescente da bossa nova:

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The melody is characterized by a series of eighth notes and quarter notes, with some chromaticism. The accompaniment consists of chords and single notes in the left hand.

Figura 56 - Transcrição de um excerto do primeiro tema da composição "Várias Danças" (João 1994; Laginha 1994), de Mário Laginha. Transcrição de Pedro Almeida.

Em Bernardo Sassetti, encontramos vários exemplos da sua ligação ao Brasil e à América Central e do Sul, sobretudo na sua discografia inicial. *Salsetti* (Sassetti 1994) e *Mundos* (Sassetti 1996) são dois registos inscritos no chamado *latin jazz*, contando inclusivamente com a colaboração dos músicos espanhóis Perico Sambeat (saxofone e flauta, 1962-), Javier Colina (contrabaixo, 1960-) e Jorge Rossi (bateria, 1964-), do argentino Juan Cruz (trompete, 1965-) e do cubano Paquito d’Rivera (clarinete e saxofone, 1948-). Várias das composições destes discos incluem referências conscientes às culturas musicais da América Central e do Sul, explorando frequentemente diferentes géneros como o samba (“Sons do Brasil”), o choro (“Choradinho”), o baião (“Algumas Coisas Não Mudam” ou “Ironia de um Forró”) ou o *bolero* (“Contigo En La Distancia”), e ainda vários padrões rítmicos, como por ex. a *cáscara* (“Señor Cáscara”) ou o *bembe* (“Yelélé Candombé”). Este último consiste num padrão rítmico muito comum em alguns repertórios da África negra, com a duração de um compasso quaternário composto (12/8) ou um quaternário simples (4/4) com subdivisão ternária (tercina de colcheia). A figura seguinte representa os padrões rítmicos executados pelos vários instrumentos na interpretação do *bembe* num contexto tradicional em Cuba: *gnataca*, xequerê e três membranofones com afinações diferentes:

Hoe Blade

High Drum

Middle Drum

Low Drum

Shekere 1

Shekere 2

• = open tone x = slap

(X) = bass note with palm down on drum

> = hitting the base of the shekere

Figura 57 - Notação dos padrões rítmicos executados pelos vários instrumentos na interpretação de um *bembe* (Malabe e Weiner 1994).

Sassetti faz ainda algumas referências a figuras de relevo nestas culturas, nomeadamente em “Prelúdio à Memória de António Lauro” (compositor e guitarrista venezuelano, 1917-1986) e “Homenagem a Heitor Villa-Lobos” (compositor brasileiro, 1887-1959).

A ligação de Sassetti ao resto da Península Ibérica faz-se, entre outros exemplos, pelo recurso a repertório do compositor catalão Federico Mompou (1893-1987), como por exemplo em “Cançon No.7” (Sassetti 2002), “Musica Callada Mov.1” (Sassetti 2002; 2004), “El Testament d’Amèlia” (Sassetti 2005b) e “Canço Nr.VI” (Sassetti 2010).

Observamos, assim, que em Sassetti o «trapézio atlântico» parece estar bastante presente: os EUA, representados pelo vocabulário do jazz, a África nos padrões rítmicos afro-cubanos, e as Américas do Sul e Central, nos géneros musicais.

No contexto de identificação com este «trapézio atlântico», António Pinho Vargas parece constituir uma exceção. Existem, de facto, algumas referências a alguns destes pontos, nomeadamente em “Gente Estranha” (Vargas 1990/1985), “Vilas Morenas” (com uma referência clara ao baião), “Tumulto”, “Um Dia Claro” (Vargas 1987) ou “La Corazón” (Vargas 1989; 2008a) (no que parece ser uma referência ao estilo pianístico e composicional de Chick Corea). Contudo, estas referências são relativamente esporádicas e parecem enubladas por um universo estético muito mais devedor do já referido «jazz europeu» (muito embora, como vimos, Vargas manifeste o seu desagrado em relação a alguns dos seus traços harmónicos). Têm também lugar proeminente neste universo algumas figuras iniciáticas desse «jazz europeu», como Keith Jarrett, Charles Lloyd ou Kenny Wheeler.

9.4. As gerações seguintes

Eu diria que venho duas gerações depois [dessa primeira profissional], acho eu. Depois apareceu um pianista de que eu gosto muito também, que é o Rodrigo Gonçalves, e eu venho de uma geração que foi aluna do Rodrigo Gonçalves. [Sou] da segunda geração... Seríamos como uma espécie de netos do Sassetti e do Laginha... Não sei, é difícil... De facto, temos a primeira geração de pianistas de jazz profissionais, mas depois disso é “tudo ao molho e fé em deus”, é um bocadinho assim (Melo 2009, entr.).

A citação em epígrafe, do pianista Filipe Melo, descreve de forma clara o panorama do piano jazz em Portugal nas gerações subsequentes à primeira geração «profissional». Com efeito, ao

longo das décadas de 1990 e 2000, após a consolidação do pianismo jazz em Portugal pelos músicos que analiso nesta tese (APV, ML, JPES e BS), os pianistas de jazz profissionais em Portugal aumentaram, diversificaram-se e frequentemente confundiram-se do ponto de vista etário. Como vimos, de resto, o caso de Carlos Azevedo já constitui um exemplo interessante de um músico que etariamente está plenamente enquadrado nesta primeira geração, embora tal não seja tão claro do ponto de vista profissional, certamente não gozando da mesma visibilidade. Outros músicos que ocupam um lugar semelhante são os também portuenses Paulo Gomes (1961-) e Pedro Guedes (1969-). Para além destes, surgiram a partir da década de 1990 outros músicos, como o citado Rodrigo Gonçalves (1972-), o próprio Filipe Melo (1977-) e Rui Caetano (1972-). Gonçalves fez a sua estreia discográfica enquanto líder em 2004 com o álbum *Tribology* (com Perico Sambeat, Mark Turner, Mário Delgado, Paco Charlín e Alexandre Frazão) e Filipe Melo fá-lo-ia no ano seguinte com *Debut* (com Bruno Santos e Bernardo Moreira). *Reflexos*, o primeiro disco de Caetano enquanto líder, data de 2008 (2008).

Como também se adivinha pela citação de Filipe Melo, existe nas gerações subsequentes uma sensação de legado deixado pela primeira geração «profissional». Filipe Raposo corrobora esta ideia: “[vejo-me como a] continuação de uma geração que abriu caminho. Aquilo que eu sinto é um legado. Nós somos (eu oiço a tua música, também, o Júlio [Resende]...) nós somos um legado desta primeira geração, digamos assim” (Raposo 2014, entr.). O próprio Júlio Resende concorda com esta visão, chamando a atenção para a visibilidade deste conjunto de músicos por oposição a outros que, embora activos, não gozaram da mesma exposição. Neste contexto, a produção discográfica parece ser particularmente importante:

Acho que vimos no seguimento dessa [primeira] geração. Essa geração foi a geração mais mediática do nosso país, em relação ao piano. E, por isso, foi aquela que nós pudemos ouvir os discos, quando ainda só dava para ouvir discos comprando [risos]. Tivemos esses discos que foram discos que... havia, de facto, produção dos mesmos, eram os discos do Mário, do Sasseti e do João Paulo. Havia menos produção dos outros (Resende 2014, entr.).

Segundo alguns, o legado dessa primeira geração faz-se sentir num determinado perfil de pianista de jazz que não se encontra em linha com os modelos tradicionais de linhagem africana americana. Barros Veloso descreve esse perfil, considerando que ele foi implementado em Portugal precisamente por essa geração de músicos:

Isso eu acho que começa um bocado com o Laginha e com o Vargas, sabe? É engraçado, quer dizer, nunca houve aqui uma preocupação como houve noutros países que é curioso, que se você for a outros países encontra tipos que conhecem tudo do jazz, ao passo que aqui não... Há muitos pianistas que não conhecem, que não são capazes de tocar jazz, numa *jam session*, por exemplo, numa coisa assim, como por exemplo eu toquei com o Art Themen, mal mas toquei. Mal mas toquei. Não são capazes. Há alguns músicos que é porque não podem, não conseguem perceber... Há aí dois músicos fantásticos que não são pianistas (não vou dizer os nomes) e que não podem entrar nessas coisas, porque a estrutura musical não lhes está na cabeça. Quer dizer, eles tocam muito bem, são excelentes músicos, são formidáveis... Tudo, fraseado, mas perdem-se completamente, engraçado, se forem lançados assim para uma *jam session* não têm estrutura (Velooso 2009, entr.).

Na óptica de Barros Velooso, Mário Laginha e Bernardo Sasseti (sobretudo na sua fase final) oferecem um evidente exemplo deste perfil, associado ao pensamento pós-moderno:

[O] Laginha é um tipo talentosíssimo, que toca tudo o que for necessário, toca jazz, toca tudo. Mas, nunca se quis assumir também como um pianista de jazz, percebe? Quer dizer, ele desde o princípio que eu percebo que depois, o problema do mercado, que é o que acontece com o Sasseti. O Sasseti é o melhor pianista que eu já alguma vez vi construir uma improvisação em jazz, nunca vi ninguém, nem lá fora... o discurso do gajo é das coisas mais extraordinário, mais bonitas, mais coerentes, mais bem construídas que eu tenho visto... Ainda no outro dia disse isso. Mas evidentemente que a vida é a vida, e ele hoje está... tem-se deslocado para outras áreas, enfim... (Velooso 2009, entr.).

Na década de 1990, tornou-se mais visível o contraste entre os músicos recém-aparecidos na *jazz scene* portuguesa e a geração anterior. António Pinho Vargas descreve desta forma esse confronto entre ele próprio e duas gerações circundantes: uma geração de divulgadores anteriores (como Villas-Boas ou Duarte Mendonça) e uma nova geração de músicos, exemplificada pelos irmãos Moreira:

[A]s pessoas diziam “Ah, ele é estilo ECM”, não é? E o Villas-Boas e o Duarte Mendonça detestavam o estilo ECM, diziam “Isto não tem *swing*, estes europeus não têm *swing*, e tal, Garbarek, não sei quê” [risos]. Ok, porque eles fundamentalmente gostavam da continuação do «*hard bop*». É preciso ter em conta que, no mesmo festival em que eu toquei em '84, no dia seguinte tocou o grupo do Wynton Marsalis, com o Branford Marsalis, Kenny Kirkland, e tal. Ou seja, estava a começar aquele *revival* que veio a caracterizar os anos '80... Repare, isto já foi em '84, foi completamente... De repente, os músicos de jazz deixam de se vestir como os Miles Davis, com afros e camisas às cores, e passam a vestir-se de fato e gravata: o grupo do Wynton Marsalis vestia-se como o quinteto do Miles Davis dos anos '50 e '60. Isso significou uma enorme mudança no tal espírito do tempo, não é? E por isso, eu de repente estava fora do jazz nesse sentido, não seguia as tendências, e por isso é que se dizia que os irmãos, os Moreiras, eram os Marsalis portugueses, porque eles é que de facto tocavam jazz tradicional, debaixo da feroz orientação do Binau, pai Moreira, não é, Bernardo Moreira, que os proibia de ouvir discos do Keith Jarrett [risos], para eles

não se desviarem dos bons caminhos. Ora eu estava justamente, na perspectiva dele, no mau caminho mas, na minha perspectiva, no excelente caminho, que ninguém tinha conseguido até então, a verdade deve ser dita (Vargas 2008d, entr.).

Confrontavam-se, então, várias diferenças essenciais entre estas gerações, começando pelo percurso formativo dos músicos e terminando na própria definição de «jazz».

A partir da viragem para os anos 2000, mais pianistas fizeram a sua aparição na *jazz scene* portuguesa, como os meus colaboradores Ruben Alves, Filipe Raposo ou Júlio Resende. A figura seguinte enumera alguns dos mais visíveis pianistas surgidos após (ou ainda durante) o aparecimento da primeira geração «profissional», bem como a sua estreia discográfica enquanto líder:

Nome	Ano de nascimento	Estreia discográfica enquanto líder	Referência
Paulo Gomes	1961	<i>Intro</i>	(Ensemble 2002)
Carlos Azevedo	1964	<i>Lenda</i>	(Azevedo 2000)
Pedro Guedes	1969	-	-
Rodrigo Gonçalves	1972	<i>Tribology</i>	(Gonçalves 2004)
Rui Caetano	1972	<i>Reflexos</i>	(Caetano 2008)
Ruben Alves	1976	<i>Kolme</i> ²²²	(Kolme 2012)
Filipe Melo	1977	<i>Debut</i>	(Melo 2005)
Luís Barrigas	1978	<i>02:30</i>	(Barrigas 2012)
Filipe Raposo	1979	<i>First Falls</i>	(Raposo 2012)
Óscar Graça	1980	<i>Velox Pondera</i>	(Graça 2011)
Júlio Resende	1982	<i>Da Alma</i>	(Resende 2007)
Daniel Bernardes	1986	<i>Nascem da Terra</i>	(Bernardes 2013)

Figura 58 - Lista de pianistas surgidos na *jazz scene* portuguesa após ou durante o aparecimento da primeira geração «profissional», incluindo a sua estreia discográfica enquanto líder, quando aplicável.

O lugar ocupado por músicos como Paulo Gomes, Carlos Azevedo e Pedro Guedes na cronologia dos pianistas de jazz em Portugal leva-nos a lançar questões sobre a hegemonia da

²²² Na realidade, *Kolme* é assinado por um grupo homónimo que integra Ruben Alves (piano), Miguel Amado (baixo eléctrico) e Carlos Miguel Antunes (bateria). Contudo, todas as composições são da autoria de Alves, pelo que me parece adequado considerá-lo um disco enquanto líder.

capital na *jazz scene* em Portugal. Com efeito, apesar da sua localização etária, os três pianistas e compositores do Porto mantiveram-se em relativa anonimidade até surpreendentemente tarde, pelo menos no que diz respeito à carreira discográfica e a uma visibilidade de âmbito nacional. Paulo Gomes (1961-) tem a sua estreia discográfica em 1995 (Araújo 1995) e o seu disco inaugural enquanto líder surge apenas em 2002 (Ensemble 2002); Carlos Azevedo (1964-) assina apenas um registo em nome próprio (Azevedo 2000), tendo-se dedicado, desde finais da década de 1990 à direcção e escrita para *big band* e participando em vários registos da OJM, ao lado de Pedro Guedes (1969-); este não assinou ainda qualquer registo fonográfico enquanto líder, muito embora seja assinalável a sua colaboração nos vários registos da OJM, tocando e concebendo arranjos e composições para discos como *OJM Invites Chris Cheek* (Matosinhos e Cheek 2006), *Portology* (Matosinhos 2007) ou *Bela Senão Sem* (Silva e Matosinhos 2013); participou igualmente no disco de estreia de Carlos Azevedo (2000). Por outro lado, a sólida reputação da OJM em termos nacionais e internacionais já nos anos 2000 parece ter fornecido a Azevedo e Guedes uma importante via de internacionalização da sua obra, actuando e gravando com algumas figuras de grande relevo do jazz norte-americano como Lee Konitz, Kurt Rosenwinkel ou Maria Schneider.

Permanecem por estudar as razões que se encontram na origem deste traço associado aos músicos do Porto, mas é possível que o simples facto de estes músicos terem baseado a sua actividade na cidade do Porto tenha condicionado fortemente a sua visibilidade em termos nacionais e internacionais²²³. Isto leva-nos a reflectir sobre as assimetrias entre Lisboa e o resto do país no que diz respeito às políticas culturais em Portugal a partir de 1974, um assunto a explorar noutra ocasião.

²²³ Na UA, o investigador brasileiro Leonardo Pellegrin desenvolve actualmente uma tese sobre este assunto.

CONCLUSÃO

Na construção desta tese, reflexões conceptuais e discursos individuais estimularam-se e ilustraram-se mutuamente. A escolha do conjunto principal de músicos em análise constituiu uma premissa para o trabalho subsequente e motivou múltiplos esforços de reflexão sobre o jazz em Portugal e no mundo, sobre a música em geral, arte e cultura; por outro lado, o modelo teórico adoptado e a complexidade conceptual que encerra promoveram um estudo reflexivo e uma análise musical que desvelaram a obra destes músicos, o seu perfil e o seu lugar na *jazz scene* portuguesa e internacional.

Como mencionei na Introdução (ver ponto dedicado à problemática e modelo teórico), do ponto de vista teórico esta tese assenta em dois núcleos conceptuais: o conceito de “jazz art world” (Lopes 2002) e o conceito de «identidade musical». Tendo em conta que boa parte das dificuldades operativas decorrentes destes núcleos radica num problema de classificação, consubstanciado especialmente nos conceitos de «jazz» e «identidade musical» (ver novamente capítulo 1 e Gutiérrez 2007), foi importante desenhar propostas conceptuais para ambos, o que ocupou em boa medida a primeira parte deste trabalho²²⁴. Em ambos os casos, as minhas propostas foram de pendor conciliatório, procurando reconectar dicotomias de grande visibilidade nos discursos sobre jazz. No primeiro caso, com base na proposta de Travis Jackson (2002) e nos discursos de Bill Evans (Kirchner 2000: 3) e João Paulo Esteves da Silva (2008, entr.), sugeri uma abordagem que se aproximasse dos processos performativos no jazz e se afastasse das visões essencialistas que condicionam a classificação de «jazz» à presença de determinados ingredientes. Esta posição veio suportar uma perspectiva do jazz enquanto expressão musical “in-between” (Bhabha 1996) que construiu espaços alternativos às categorias musicais e sociais que têm povoado os discursos polarizados sobre jazz. A respeito do segundo caso, propus uma definição de «identidade musical» como processo de construção identitária individual numa perspectiva holística, partindo da análise do objecto sónico mas

²²⁴ Na verdade, apenas o capítulo final desta primeira parte, sobre o tópico dos fluxos diaspóricos do jazz, não está relacionado directamente com estes dois núcleos, servindo sobretudo para conferir estrutura teórica às considerações subseqüentes sobre o jazz em Portugal.

estendendo-se ao estudo da totalidade dos vectores determinantes nesse processo. Ficou determinada a importância do contexto (particularmente o contexto sonoro, ou «ecologia sonora» (Truax 1999/1978)) na construção da «identidade musical» e na configuração da produção musical, muito embora condicionada à experiência subjectiva do indivíduo, ou seja, preferi considerar que o contexto exerce a sua influência *na medida exacta em que é percebido* pelo indivíduo. Foi possível, desta forma, contestar o papel da influência inelutável do contexto sem perder de vista a sua importância nos processos criativos.

Uma premissa basilar desta tese consistia em problematizar a possibilidade de agenciar a existência de um «jazz português», ou seja, ser possível reconhecer uma categoria de caracterização estilística relativamente homogénea associada ao contexto geopolítico português (ver Introdução, em particular o ponto sobre problemática e modelo teórico). A motivação para a colocação desta hipótese surgiu da sua ubiquidade nos discursos sobre o jazz em Portugal, mormente o discurso da crítica e dos públicos, frequentemente corroborada também pelos próprios músicos. Contudo, o trabalho teórico desenvolvido para esta tese cedo deixou claras as dificuldades em operacionalizar esta categoria. Como tive oportunidade de explicar no capítulo 5.1., a conceptualização de cultura geograficamente delimitada implica pressupostos que dificilmente podemos aceitar do ponto de vista prático, nomeadamente a circunscrição de referenciais musicais à sua proximidade física. Se as possibilidades técnicas e tecnológicas de fixação e transmissão de expressões culturais (imprensa, indústria discográfica, rádio e televisão) sempre forneceram canais de disseminação da cultura para além de fronteiras geográficas, particularmente nas últimas décadas do século XX os fluxos culturais encontraram canais virtuais que dispensam por completo um suporte físico (refiro-me particularmente à internet), pelo que a distância geográfica perdeu proeminência de forma ainda mais significativa. Adicionalmente, esta categorização implica outros problemas, como por exemplo determinar ao certo aquilo que se entende por «português» neste contexto. A complexidade conceptual gerada pelo problema materializa-se de forma evidente no discurso da crítica acerca do fonograma *Malpertuis* (Kyao 1976) e na mitificação em torno de um primeiro disco de «jazz português».

Não obstante, é importante ressaltar que esta categorização subsiste no discurso de críticos, públicos e músicos, mas enquanto categoria mercadológica ou *comercial*. Quer isto dizer que, muito embora não possamos conceptualizá-la e empregá-la teoricamente, ela de facto existe e

cumprir uma função do ponto de vista da classificação cunhada pela indústria da música. Trata-se de uma proposta de categorização que normalmente surge por iniciativa dos críticos e que revela uma necessidade de classificação discursiva e de sistematização da *jazz scene*. Os próprios músicos poderão subsequentemente rever-se ou não nessa categorização²²⁵.

Considero, portanto, que o processo de construção de «identidade musical» é necessariamente um processo individual. Esse processo pode inscrever-se em classificações de âmbito colectivo (nomeadamente em classificações com utilidade comercial), mas é no plano individual que ele adquire significado. Daqui resulta uma situação paradoxal: este processo de individuação ou construção de «identidade musical» é condição necessária para o reconhecimento de um músico de jazz enquanto tal no contexto da *jazz scene*. Portanto, é o próprio processo de emancipação identitária individual que permite a integração do músico em categorias colectivas. Considero igualmente que o jazz, enquanto domínio que promove de forma explícita esse processo de emancipação criativa enquanto condição para a própria legitimação do músico, pode ser visto como o domínio musical que melhor exprime a noção de «identidade musical» aqui proposta.

No seu conjunto, os quatro músicos analisados nesta tese aclararam de forma evidente os problemas conceptuais explorados ao longo da primeira parte, em particular esta noção de «identidade musical». Na sua forte vontade de individuação, António Pinho Vargas, Mário Laginha, João Paulo e Bernardo Sassetti constituem importantes exemplos desta singular condição do jazz enquanto arena privilegiada para a expressão de individualidades, bem como dos processos de construção de «identidades musicais» tal como foram estudados neste trabalho. A localização do jazz nas fendas das várias categorias musicais permitiu a estes artistas congregar na sua actividade diversas práticas dentro dos domínios da música erudita, da *pop music* e da *world music*, em articulação com o jazz norte-americano e ainda outros domínios. Ofereceu instrumentos e espaços para que, por exemplo, João Paulo possa dedicar-se à improvisação livre sobre melodias tradicionais sefarditas, Bernardo Sassetti pudesse prosseguir (prolificamente, aliás) a composição de bandas sonoras para filmes, e Mário Laginha possa dar

²²⁵ Como observámos, a este nível Bernardo Sassetti constitui um elemento excepcional, recusando em absoluto essa classificação, ao passo que os restantes três pianistas a aceitaram com facilidade. Contudo, todos os principais colaboradores deste trabalho afirmaram que a sua pertença a essa categoria resulta de um processo involuntário.

consequência à sua paixão pelas canções. É certo que nem toda a produção destes músicos é vista por eles como «jazz» (a produção de Pinho Vargas no domínio da música erudita representa o caso mais flagrante), mas é amplamente reconhecido pela *jazz scene* e pelos próprios músicos que é no jazz que toda a sua actividade encontra enquadramento. Estes músicos personificam, portanto, as possibilidades criativas do próprio jazz no contexto da construção de uma «identidade musical» enquanto processo de emancipação criativa individual²²⁶.

Ao mesmo tempo, estes músicos são agentes destacados dos processos migratórios do jazz e do modo como o jazz representa, também num contexto português, um fenómeno evidente de transculturação. Em qualquer uma das possibilidades terminológicas que estudámos – «glocalização» (Robertson 1995; Nicholson 2005), “jazz diaspora” (Johnson 2002b) e “musical cosmopolitanism” (Stokes 2007) –, a agência individual ocupa um lugar central, promovendo e modelando os processos de transculturação a partir do jazz e nele visíveis. Assim, considero que estes pianistas, a par de outros representantes desta geração inicial de músicos «profissionais» no jazz em Portugal, configuram aquilo que Atkins designou por “local heroes” (Atkins 2003: xxii-xxiii): músicos não norte-americanos que ofereceram contributos inovadores ao domínio do jazz, acolhendo-o e integrando-o na sua construção identitária individual. Por entre questões de (i)legitimidade associadas ao jazz fora dos EUA (e/ou associadas ao jazz mais distanciado da *blues aesthetic*), os quatro pianistas em análise nesta tese optaram pela via da emancipação criativa, exigindo a credibilização da sua produção e a legitimação da sua música nos seus próprios termos. Como vimos, Bernardo Sassetti, embora inicialmente encarnando o perfil do *jazzman* norte-americano, abandonou essa forma de fazer música e o estilo de vida que lhe está associado e construiu um novo modelo para a sua carreira vindoura, o qual incluiu uma maior centralidade da composição e um universo estilístico mais alargado. António Pinho Vargas começou por se dedicar ao *free jazz* e, após uma breve passagem pelo estudo do jazz tradicional, dedicou-se à construção de um repertório próprio com uma sonoridade devedora de vários domínios musicais que rapidamente foi associada a

²²⁶ É importante assinalar que, não obstante a dimensão essencialmente individual dos processos identitários associados a estes músicos, a sua acção enquanto “local heroes” e a configuração estilística da sua obra deixaram marcas de escopo colectivo, ajudando a modelar a produção musical vindoura e definir os perfis de músicos ulteriores na *jazz scene* portuguesa. Como vimos, vários dos meus colaboradores atribuíram a caracterização do piano jazz em Portugal no século XXI à acção pioneira destes quatro indivíduos.

um imaginário de «portugalidade». Mário Laginha faz da transversalidade estilística a sua motivação criativa, ao passo que, como observámos, João Paulo Esteves da Silva se perspectiva primeiramente como um improvisador. Nos seus trajectos de individuação à luz do jazz, estes quatro músicos atravessaram fronteiras estilísticas e configuraram um «universo musical português» (tal como expresso no «trapézio atlântico» - ver capítulo 9.3.2.), um espaço de referências que deve tanto à tradição jazzística norte-americana quanto aos percursos da diáspora portuguesa (entre outras referências). Os seus percursos constituem, efectivamente, um testemunho dos processos de construção identitária no contexto do jazz enquanto domínio musical promotor de emancipação criativa.

Em síntese, podemos dizer que toda esta tese é atravessada por duas noções centrais associadas ao jazz e personificadas por estes quatro músicos: a noção de «individualidade» (os processos criativos centrados no indivíduo, as suas percepções do meio e a sua vontade de individuação) e a noção de «conciliação» (o jazz enquanto mediador de diferenças). Assim, e em sintonia com a condição do jazz enquanto alternativa efectiva a paradigmas culturais hegemónicos, esta tese direcciona-se para os espaços de intersecção entre a reflexão conceptual e a análise musical, entre a investigação teórica e a fruição sónica. Ou, melhor dizendo, aponta para um outro espaço que não é um nem outro, mas um outro espaço que transcende a sua soma.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

- AGAWU, Kofi (2001), "African Music as 'Text'", in *Research in African Literatures*, Vol.32, Nº2 - 'The Landscape of African Music, Verão: 8-16.
- AGAWU, V. Kofi (1991), *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton: Princeton University Press.
- AKE, David (2002), *Jazz Cultures*, Berkeley: University of California Press.
- ALFARO, María Jesús Martínez (1996), "Intertextuality: Origins and Development of the Concept", in *Atlantis*, Vol.18, Nº1/2, 268-285.
- ALMEIDA, Pedro e FIGUEIREDO, Luís ([no prelo]), "Manuel Jorge Veloso: Between 'Making' and 'Saying'", in SARDO, Susana (Ed.), *Mensageiros do Jazz*, Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Anónimo (1919), "Delving into the genealogy of jazz", in *Current Opinion*, Nº67, Agosto: 97-99.
- Anónimo (1924), "Where is jazz leading America?", in *Étude*, Nº042, Agosto/Setembro: 517-518, 520, 595-596.
- Anónimo (1934), "Origin of the word jazz traced to West Africa by Princeton men preparing new dictionary", in *The New York Times*.
- Anónimo (1959), "Sayings of Satchmo – His wit may go down in History", in *Ebony*, Vol.15, Nº2, Dezembro.
- Anónimo (1966), "Anúncio ao programa TV JAZZ", in *Revista Plateia*, Vol.304, 29/11/1966.
- Anónimo (1974), "Second Annual Ebony Black Music Poll", in *Ebony*, Vol.29, Nº12, Outubro.
- ANSERMET, Ernst-Alexandre (1999), "Bechet and Jazz Visit Europe, 1919", in GOTTLIEB, Robert (Ed.), *Reading Jazz – A Gathering of Autobiography, Reportage, and Criticism from 1919 to Now*, New York: Vintage Books, 741-746.
- APPADURAI, Arjun (1990), "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy", in *Theory Culture Society*, Nº7, 295-310.
- APPADURAI, Arjun (2010), *Modernity at Large – Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ATKINS, E. Taylor (2001), *Blue Nippon - Authenticating Jazz in Japan*, Durham: Duke University Press.

- ATKINS, E. Taylor (2003), *Jazz Planet*, Jackson: University Press of Mississippi.
- AUSTERLITZ, Paul (2005), *Jazz Consciousness: Music, Race and Humanity*, Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- AYALA, Cristóbal Díaz (1994), "Irakere", in KERNFELD, Barry, *The New Grove Dictionary of Jazz*.
- BAKHTIN, Milhail (1981), *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas Press.
- BARNES, Clifford (2001), "Vaudeville", in SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 26, 340-343.
- BARRETO, Jorge Lima (1975), *Grande Música Negra*, Porto: Rés.
- BARRETO, Jorge Lima (1990), *JazzArte*, Lisboa: Symbiosis.
- BARRETO, Jorge Lima (2001), *JazzArte 2*, Lisboa: Hugin.
- BASTOS, Marina Beraldo e PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo (2007), "Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro", in *Revista eletrônica de musicologia*, Vol.11, NºSetembro, <http://www.rem.ufpr.br/REM/REMr11/04/04-bastos-jazz.html>, acedido em 16/11/2010.
- BECKER, Howard S. (1982), *Art Worlds*, Berkeley: University of California Press.
- BÉHAGUE, Gerard (1973), "Bossa & Bossas: Recent Changes in Brazilian Urban Popular Music", in *Ethnomusicology*, Vol.17, Nº2, 209-233.
- BENDER, Wolfgang (2001), "Afrobeat", in SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1, 210.
- BERENDT, Joachim E. (1992), *The Jazz Book – From Ragtime to Fusion and Beyond*, New York: Lawrence Hill Books.
- BERLIN, Edward A. (2001), "Ragtime", in SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20, 755-759.
- BERLINER, Paul (1994), *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago: Chicago University Press.
- BHABHA, Homi (1996), "Culture's In-Between", in HALL, Stuart and GAY, Paul du (Ed.), *Questions of Cultural Identity*, London: Sage Publications, 53-60.
- BLACKING, John (1961), "Challenging the Myth of 'Ethnic' Music: First Performances of a New Song in an African Oral Tradition", in *Yearbook for Traditional Music*, Vol.21, 17-24.

- BLUM, Stephen (2001), "Composition", in SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6, 186-201.
- BOCHMANN, Christopher e CURVELO, António (2010), "Vargas da Silva, António Manuel Faria Pinho", in CASTELO BRANCO, Salwa, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (P-Z)*, Lisboa: Temas & Debates, 4 (P-Z), 1310-1311.
- BOHLMAN, Philip V. (2002), *World Music – A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press.
- BOMBERGER, E. Douglas (2002), "European Perceptions of Ragtime - Hindemith and Stravinsky", in BUDDS, Michael (Ed.), *Jazz and the Germans - Essays on the Influence of "Hot" American Idioms on 20th-Century German Music*, Hillsdale, NY: Pendragon Press, 83-97.
- BOWMAN, Wayne (2004), "The Song is You. Symposium on Musical Identity", in *ACT Journal: Action, Criticism and Theory for Music Education*, Vol.3, N°1 - The Mayday Group, act.maydaygroup.org/articles/Roberts3_1.pdf, acedido em 12/01/2009.
- BROWN, Charles (1988), "The Current State and Future Directions in Jazz Research: A Personal Perspective", in *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, N°No. 96, Research in Jazz Education II 42-46.
- BROWN, Robert E. (1992), "World Music and Ethnomusicology -- Two Views", in *College Music Society Newsletter*, <http://www.ethnomusic.ucla.edu/world-music-and-ethnomusicology>, acedido em 07/01/13.
- BROWN, T. Dennis (1994), "Drum Set", in KERNFELD, Barry, *The New Grove Dictionary of Jazz*, 308-315.
- BRUBECK, Darius (2002), "1959: the beginning of beyond", in COOKE, Mervyn and HORN, David (Ed.), *The Cambridge Companion to Jazz*, New York: Cambridge University Press.
- BUDDS, Michael J. (1990), *Jazz in the Sixties*, Iowa City: University of Iowa Press.
- BUDDS, Michael J. (2002), *Jazz and the Germans – Essays on the Influence of "Hot" American Idioms on 20th Century German Music*, Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- BUTLER, Christopher (2002), *Postmodernism: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press.
- CABRITA, Augusto (1970), "Som Livre na Noite Portuguesa", in *O Século Ilustrado*, Vol.XXXIII, 06 Junho 1970: 21-28.
- CAGE, John (1960), *4'33"*, New York: Henmar Press Inc.
- CAGE, John (1961), *Silence: Lectures and Writings by John Cage*, New England: Wesleyan University Press.

- CANCLINI, Néstor García (1987), "Ni Folklórico ni Masivo ¿Qué es lo Popular?", in *Diálogos de la Comunicación*, N°17.
- CASTELO-BRANCO, Salwa, Ed. (2010a), *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX (A-C)*, Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores.
- CASTELO-BRANCO, Salwa, Ed. (2010b), *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX (C-L)*, Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores.
- CASTELO-BRANCO, Salwa, Ed. (2010c), *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX (L-P)*, Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores.
- CASTELO-BRANCO, Salwa, Ed. (2010d), *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX (P-Z)*, Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores.
- CATARINO, Nuno (2007), "Alma Lusa: João Paulo Esteves da Silva", in *jazz:pt*, N°11, 54-58.
- CÉSAR, António João e MACHADO, Jorge Sá (2010), "Belo, Armando Alberto Tavares", in CASTELO BRANCO, Salwa, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (A-C)*, 137.
- CÉSAR, António João e MOURA, Margarida (2010), "Chula", in CASTELO BRANCO, Salwa, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (A-C)*, 1 (A-C), 286-287.
- CLARK, Andrew (2001), *Riffs and Choruses: a New Jazz Anthology*, New York: Continuum.
- COHEN, Sarah (1997), "Identity, Place and the Liverpool Sound", in STOKES, Martin (Ed.), *Ethnicity, Identity and Music – The Musical Construction of Place*, Oxford / New York: Berg Publishers, 117-133.
- COLLIER, James Lincoln (1978), *The Making of Jazz*, Indiana.
- COLLIER, James Lincoln (1994a), "Bands", in KERNFELD, Barry, *The New Grove Dictionary of Jazz*, 57-64.
- COLLIER, James Lincoln (1994b), "Jazz", in KERNFELD, Barry, *The New Grove Dictionary of Jazz*, 580-606.
- COOK, Nicholas (1998), *Music – A Very Short Introduction*, (Oxford University Press.
- COOK, Richard (2005), *The Jazz Encyclopedia*, London: Penguin Books.
- COOLEY, Timothy e BARZ, Gregory (2008), "Casting Shadows: Fieldwork is Dead! Long Live Fieldwork! Introduction", in COOLEY, Timothy and BARZ, Gregory (Ed.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, New York: Oxford University Press, 3-24.
- CRAVINHO, Pedro (2014), "O Clube de Jazz do Orfeon", in *Glosas*, N°10, 87-89.

- CRAWFORD, Richard, SCHNEIDER, Wayne J. e CARNOVALE, Norbert (2001), "Gershwin, George [Gershvin, Jacob]", in SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 9, 747-762.
- CREASE, Stephanie L. Stein (2000), "Jazz and Brazilian Music", in KIRCHNER, Bill (Ed.), *The Oxford Companion to Jazz*, New York: Oxford University Press, 548-558.
- CURVELO, António (2010a), "Eduardo da Conceição e Silva, Zé", in CASTELO BRANCO, Salwa, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (C-L)*, Lisboa: Temas & Debates, 2 (C-L), 395-396.
- CURVELO, António (2010b), "Hot Clube de Portugal", in CASTELO BRANCO, Salwa, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores, 2 (C-L), 624-625.
- CURVELO, António (2010c), "TV Jazz", in CASTELO BRANCO, Salwa, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (P-Z)*, Lisboa: Temas & Debates, 4 (P-Z), 1296.
- DANCE, Stanley (1993), "Foreword", in MOODY, Bill (Ed.), *The Jazz Exiles: American Musicians Abroad*, Reno: University of Nevada Press, xiii-xiv.
- DAVIS, Miles e TROUPE, Quincy (1990), *Miles - The Autobiography*, New York: Touchstone - Simon & Schuster.
- DEVEAUX, Scott (1991), "Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography", in *Black American Literature Forum*, Vol.25, Nº3 - Literature of Jazz Issue, 525-560.
- DEVEAUX, Scott (1997), *The Birth of Bebop*, Berkeley: University of California Press.
- DEVEAUX, Scott (2000), "The Advent of Bebop", in KIRCHNER, Bill (Ed.), *The Oxford Companion to Jazz*, New York: Oxford University Press, 292-304.
- DODGE, Roger Pryor (1999), "Harpsichords and Jazz Trumpets", in GOTTLIEB, Robert (Ed.), *Reading Jazz – A Gathering of Autobiography, Reportage, and Criticism from 1919 to Now*, New York: Vintage Books, 747-762.
- DUARTE, José (2000), *Cinco Minutos de Jazz*, Lisboa: Oficina do Livro.
- DUARTE, José (2001), *Jazz Escute e Olhe*, Coimbra: Almedina.
- DUARTE, José (2009), *História do Jazz*, Lisboa: Sextante Editora Lda.
- DUARTE, José e ALVES, Ricardo António (2004), *Poezias: Jazz na Poesia em Língua Portuguesa*, Coimbra: Almedina.
- EARLY, Gerald (1998), "Pulp and Circumstance: The Story of Jazz in High Places", in O'Meally, Robert (Ed.), *The Jazz Cadence of American Culture*, New York: Columbia University Press, 393-430.

- EDWARDS, H. Sutherland (1869), *The Life of Rossini*, London: Hurst and Blackett Publishers.
- EMPXX, Equipa Editorial da (2010), "Canção de Coimbra", in CASTELO BRANCO, Salwa, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (A-C)*, Lisboa: Temas & Debates, 1 (A-C), 215-220.
- FAIRLEY, Jan (2001), "Calypso", in SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 4, 849-850.
- FANON, Frantz (2008/1952), *Pele Negra, Máscaras Brancas*, (Silveira, Renato da, trad.), Salvador, Bahia, Brasil: EDUFBA.
- FARMER, Henry George (1924), "The Arab influence on music in the Western Sudan, including references to modern jazz", in *Musical Standard*, N°24, 15 de Novembro: 158-159.
- FEIGIN, Leo, Ed. (1985), *Russian Jazz – New Identity*, London: Quartet Books Limited.
- FELD, Steven (1990), *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression - 2nd edition*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- FERRO, António (1924), *A Idade do Jazz-Band*, Lisboa: Portugália.
- FIGUEIREDO, Luís (2015b), "Recensão: Ricardo Pinheiro (2012), Jazz fora de horas: Jam Sessions em Nova Iorque (Lisboa, Universidade Lusíada Editora) 160 pp., ISBN: 978-989-640-133-7; Ricardo Pinheiro (2013), Perpetuating the Music: Entrevistas e reflexões sobre Jam Sessions (Porto, Papiro Editora) 138 pp., ISBN: 978-989-636-697-1", in *Revista Portuguesa de Musicologia*, Vol.2, N°1, 187-192, <http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/issue/view/25>, acedido em 12/10/15.
- FINCK, Henry T. (1924), "Jazz – lowbrow and highbrow", in *Étude*, N°42, Agosto: 158-159.
- FLOYD, Samuel A., Jr (2000), "African Roots of Jazz", in KIRCHNER, Bill (Ed.), *The Oxford Companion to Jazz*, New York: Oxford University Press, 7-16.
- FRIEDWALD, Will (2002), "Original Recipe vs. Extra Crispy: Jazz Vocals", in TAYLOR, Yuval (Ed.), *The Future of Jazz*, Chicago: A Cappella, 129-148.
- FRITH, Simon (1996), "Music and Identity", in HALL, Stuart and GAY, Paul du (Ed.), *Questions of Cultural Identity*, London / Thousand Oaks / New Dehli: Sage Publications, 108-127.
- FRITH, Simon (2007), "Is Jazz Popular Music?", in *Jazz Research Journal*, Vol.1, N°1, 7-23.
- FULFORD-JONES, Will (2001), "Sampling", in SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 22, 219.
- GABBARD, Krin (2002), "Images of Jazz", in COOKE, Mervyn and HORN, David (Ed.), *The Cambridge Companion to Jazz*, New York: Cambridge University Press, 332-346.

- GENDRON, Bernard (1995), "'Moldy Figs and Modernists': Jazz at War (1942-1946)", in GABBARD, Krin (Ed.), *Jazz Among the Discourses*, Durham/London: Duke University Press, 31-56.
- GENNARI, John (1991), "Jazz Criticism: its Development and Ideologies", in *Black American Literature Forum*, Vol.25, N°3 - Literature of Jazz Issue, 449-523.
- GIDDENS, Anthony (1991), *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, California: Stanford University Press.
- GILLIES, Malcom (2001), "Bartók, Bela", in SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2, 787-818.
- GILROY, Paul (1993), *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge: Harvard University Press.
- GIOIA, Ted (1989), "Jazz and the Primitivist Myth", in *The Musical Quarterly*, Vol.73, N°1, 130-143.
- GIOIA, Ted (1998), *The History of Jazz*, New York: Oxford University Press.
- GIVAN, Benjamin (2009), "Thelonious Monk's Pianism", in *The Journal of Musicology*, Vol.26, N°3 (Verão), 404-442.
- GLASSER, Ruth (1995), *My Music Is My Flag – Puerto Rican Musicians and Their New York Communities 1917-1940*, Berkeley: University of California Press.
- GODBOLT, Jim (2006), *A History of Jazz in Britain 1919 - 1950*, (Northway Publications.
- GODDARD, Chris (1979), *Jazz Away From Home*, (Paddington Press Ltd.
- GOLDSTEIN, Howard (2001), "Crooning", in SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6, 720.
- GONDA, J. (1971), "Jazz Research and Musical Science", in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Vol.13, N°1, 373-382.
- GOTTLIEB, Robert, Ed. (1999), *Reading Jazz – A Gathering of Autobiography, Reportage, and Criticism from 1919 to Now*, New York: Vintage Books.
- GRACYK, Theodore (2004), "Does Everyone Have a Musical Identity?", in *ACT Journal: Action, Criticism and Theory for Music Education*, Vol.3, N°1 - The Mayday Group, act.maydaygroup.org/articles/Roberts3_1.pdf, acedido em 12/01/2009.
- GRIDLEY, Mark (1988), *Jazz Styles: History and Analysis, Vol. 1*, California: Prentice-Hall.
- GRIDLEY, Mark, MAXHAM, Robert e HOFF, Robert (1989), "Three Approaches to Defining Jazz", in *The Musical Quarterly*, Vol.73, N°4, 513-531.

- GUILBAULT, Jocelyne (2006), "On Redefining the Local Through World Music", in Post, Jennifer (Ed.), *Ethnomusicology: a Contemporary Reader*, New York: Routledge, 137-146.
- GUTIÉRREZ, Antonio García (2007), *Desclasificados: Pluralismo Lógico y Violencia de la Clasificación*, Barcelona: Anthropos Editorial.
- GUTIÉRREZ, Antonio García (2009), *La Identidad Excesiva*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- HADLOCK, Richard (1962), "Bola Sete: That Bossa Nova", in *San Francisco Examiner*, 09 de Setembro.
- HALL, Stuart (1996), "Who Needs 'Identity'?", in HALL, Stuart and GAY, Paul du (Ed.), *Questions of Cultural Identity*, London: Sage Publications, 1-17.
- HALL, Stuart e GAY, Paul Du, Eds. (1996), *Questions of Cultural Identity*, London / Thousand Oaks / New Dehli: Sage Publications Ltd.
- HANKS, W. F. (1989), "Text and Textuality", in *Annual Review of Anthropology*, Vol.18, 95-127.
- HARGREAVES, David J., MIELL, Dorothy e MACDONALD, A.R. (2002), "What Are Musical Identities, and Why Are They Important?", in MACDONALD, A.R., HARGREAVES, David J. and MIELL, Dorothy (Ed.), *Musical Identitoes*, New York: Oxford University Press, 1-15.
- HARRISON (1994), in KERNFELD, Barry, *The New Grove Dictionary of Jazz*, 1177-1178.
- HEFFLEY, Mike (2005), *Northern Sun, Southern Moon - Europe's Reinvention of Jazz*, (Yale University Press.
- HENDERSON, Clayton W. (2001), "Minstrelsy, American", in SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 16, 736-740.
- HOBBSAWM, Eric (1975/1959), *The Jazz Scene*, London: Weidenfeld & Nicolson.
- HOBBSAWM, Eric (1983), "Introduction: Inventing Traditions", in HOBBSAWM, Eric and RANGER, Terence (Ed.), *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1-14.
- HOLIDAY, Billie e DUFTY, William (1975), *Lady Sings the Blues*, London: Abacus.
- HOOD, Mantle (1960), "The Challenge of 'Bi-Musicality'", in *Ethnomusicology* Vol.4, N°2, 55-59.
- HORN, David (2002), "The Identity of Jazz", *The Cambridge Companion to Jazz*, Cambridge: Cambridge University Press.
- JACKSON, Jeffrey H. (2003), *Making Jazz French: Music and Modern Life in Interwar Paris*, (Duke University Press.

- JACKSON, Travis (2000), "Jazz Performance as Ritual: The Blues Aesthetics and the African Diaspora", in Monson, Ingrid (Ed.), *The African Diaspora: A Musical Perspective*, New York: Garland.
- JACKSON, Travis (2002), "Jazz as Musical Practice", in COOKE, Mervyn and HORN, David (Ed.), *The Cambridge Companion to Jazz*, Cambridge; Cambridge University Press.
- JERDE, Curtis D. (1990), "Black Music in New Orleans: A Historical Overview", in *Black Music Research Journal*, Vol.10, N°1, 18-24.
- JOHNSON, Bruce (1993), "Hear Me 'Talkin' to Ya: Problems of Jazz Discourse", in *Popular Music*, Vol.12, N°1, 1-12.
- JOHNSON, Bruce (1994), "Nightclubs and other venues", in KERNFELD, Barry, *The New Grove Dictionary of Jazz*, 844-915.
- JOHNSON, Bruce (2002a), "Jazz as Cultural Practice", in COOKE, Mervyn and HORN, David (Ed.), *The Cambridge Companion to Jazz*, New York: Cambridge University Press, 96-113.
- JOHNSON, Bruce (2002b), "The jazz diaspora", in COOKE, Mervyn and HORN, David (Ed.), *The Cambridge Companion to Jazz*, New York: Cambridge University Press, 33-54.
- JONES/BARAKA, LeRoi/Amiri (2002/1963), *Blues People – Negro Music in White America*, (Perennial).
- JONES/BARAKA, LeRoi/Amiri (2010/1959), *Black Music*, New York: Akashi Classics.
- JORDAN, Matthew F. (2010), *Le Jazz: Jazz and French Cultural Identity*, Chicago: University of Illinois Press.
- KART, Lawrence (2000), "The Avant-Garde, 1949-1967", in KIRCHNER, Bill (Ed.), *The Oxford Companion to Jazz*, New York: Oxford University Press, 446-458.
- KARTOMI, Margaret (1981), "The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts", in *Ethnomusicology*, Vol.25, N°2, 227-249.
- KATER, Michael H. (1989), "Forbidden Fruit? Jazz in the Third Reich", in *The American Historical Review*, Vol.94, N°1, 11-43.
- KATZ, Israel J. (2001a), "Flamenco [cante flamenco]", in SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 8, 920-925.
- KATZ, Israel J. (2001b), "Jewish Music - III. Liturgical and Paraliturgical - 4. Sephardi", in SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 13, 59-61.
- KELLEY, Robin D.G. (1999), "New Monastery: Monk and the Jazz Avant-Garde", in *Black Music Research Journal*, Vol.19, N°2, 135-168.

- KELLY, Barbara L. (2001), "Ravel, (Joseph) Maurice", in SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20, 864-878.
- KERNFELD, Barry (1994a), "Association for the Advancement of Creative Musicians", in KERNFELD, Barry, *The New Grove Dictionary of Jazz*, 42.
- KERNFELD, Barry (1994b), "Latin Jazz", in KERNFELD, Barry, *The New Grove Dictionary of Jazz*, 681.
- KERNFELD, Barry (1994c), "Rollins, Sonny", in KERNFELD, Barry, *The New Grove Dictionary of Jazz*, 1058-1060.
- KINGSLEY, Walter (1917), "Whence Comes Jazz? Facts from the great authority on the subject", in *New York Sun*, Vol.3, N°3, 5 Agosto 1917: 6-8.
- KIRCHNER, Bill, Ed. (2000), *The Oxford Companion to Jazz*: Oxford University Press.
- KISLIUK, Michelle (2008), "(Un)doing Fieldwork: Sharing Songs, Sharing Lives", in COOLEY, Timothy and BARZ, Gregory (Ed.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, New York: Oxford University Press, 183-205.
- KOYAMA, Kiyoshi (2000), "Jazz in Japan", in KIRCHNER, Bill (Ed.), *The Oxford Companion to Jazz*, New York: Oxford University Press, 566-574.
- KRUPA, Gene e BERNSTEIN, Leonard (1999), "Has Jazz Influenced the Symphony?", in GOTTLIEB, Robert (Ed.), *Reading Jazz – A Gathering of Autobiography, Reportage, and Criticism from 1919 to Now*, New York: Vintage Books, 774-784.
- KRUSE, Holly (2010), "Local Identity and Independent Music Scenes, Online and Off", in *Popular Music and Society*, Vol.33, N°5, 625-639.
- LAMB, Roberta (2004), "Talkin' Musical Identity Blues", in *ACT Journal: Action, Criticism and Theory for Music Education*, Vol.3, N°1 - The Mayday Group, act.maydaygroup.org/articles/Roberts3_1.pdf, acedido em 12/01/2009.
- LAMBERT, Eddie (1994), "Tizol, Juan", in SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Jazz*, 1207.
- LEE, Karen (2004), "Nothing New: Lots of Gel?", in *ACT Journal: Action, Criticism and Theory for Music Education*, Vol.3, N°1 - The Mayday Group, act.maydaygroup.org/articles/Roberts3_1.pdf, acedido em 12/01/2009.
- LESURE, François (2001), "Debussy, (Achille-)Claude", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 7, 96-119.
- LEWIS, George (2004), "Experimental Music in Black and White: the AACM in New York, 1970-1985", in O'Meally, Robert, Edwards, Brent Hayes and Griffin, Farah Jasmine (Ed.), *Uptown Conversation: The New Jazz Studies*, New York: Columbia University Press, 50-101.

- LEWIS, George E. (2002), "Improvised Music After 1950: Afrological and Eurological Perspectives", in *Black Music Research Journal*, Vol.22, 215-246.
- LITWEILER, John (1984), *The Freedom Principle – Jazz After 1958*, New York: Da Capo Press.
- LOPES, Paul (2002), *The Rise of a Jazz Art World*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MACDONALD, Raymond, HARGREAVES, David e MIELL, Dorothy Eds. (2002), *Musical Identities*, New York: Oxford University Press.
- MACHADO, Jorge Sá e VELOSO, Manuel Jorge (2010), "Pinto, Jorge dos Santos Costa", in CASTELO BRANCO, Salwa, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (L-P)*, 1007-1008.
- MALABE, Frank e WEINER, Bob (1994), *Afro-Cuban Rhythms For Drumsets*, California, USA: Alfred Music.
- MANDEL, Howard (1999), *Future Jazz*, New York: Oxford University Press.
- MANDEL, Howard (2000), "Jazz in Africa: The Ins and Outs", in KIRCHNER, Bill (Ed.), *The Oxford Companion to Jazz*, New York: Oxford University Press, 559-565.
- MÁRIÁSSY, István e ZÁSZKALICZKY, Tamás, Eds. (1994), *Ludwig van Beethoven - Sonaten I (für Klavier)*, Budapest: Könnemann Music Budapest.
- MARTIN, Peter J. (2002), "Spontaneity and organisation", in COOKE, Mervyn and HORN, David (Ed.), *The Cambridge Companion to Jazz*, Cambridge: Cambridge University Press, 133-152.
- MARTIN, Terry (2000), "Jazz in Canada and Australia", in KIRCHNER, Bill (Ed.), *The Oxford Companion to Jazz*, New York: Oxford University Press, 575-582.
- MARTÍNEZ, José María García (1996), *Del Fox-Trot al Jazz-Flamenco – El Jazz en España 1919-1996*, Madrid: Alianza Editorial.
- MARTINS, Hélder Bruno Redes (2006), *Jazz em Portugal (1920-1956)*, Coimbra: Almedina.
- MAWER, Deborah (2014), *French Music and Jazz in Conversation*, Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- MEADOWS, Eddie S. (1987), "Ethnomusicology and Jazz Research: A Selective Viewpoint", in *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, N°95, 61-70.
- MEINTJES, Louise (1990), "Paul Simon's Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning", in *Ethnomusicology*, Vol.34, N°1, 37-73.
- MELLO, Zuza Homem de (2000), "O Jazz no Brasil", in FRANCIS, André (Ed.), *Jazz*, São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

- MELO, Daniel (2001), *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*, Lisboa: Imprensa das Ciências Sociais.
- MERRIAM, Alan e GARNER, Fradley H. (1968), "Jazz – The Word", in *Ethnomusicology*, Vol.12, Nº13, 373-396.
- MIDDLETON, Richard, BUCKLEY, David, WALSER, Robert, et al. (2001), "Pop", in SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20, 128-166.
- MIDDLETON, Richard e MANUEL, Peter (2001), "Popular Music", in SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20, 101-122.
- MIGNOLO, Walter D. (1995), *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- MIGNOLO, Walter D. (2000), *Local Histories/Global Designs*, Princeton: Princeton University Press.
- MILKOWSKI, Bill (2000), "Fusion", in KIRCHNER, Bill (Ed.), *The Oxford Companion to Jazz*, New York: Oxford University Press, 502-511.
- MITCHELL, Tony (1996), *Popular Music and Local Identity*, London: Leicester University Press.
- MONSON, Ingrid (1997), *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago: University of Chicago Press.
- MONSON, Ingrid (2002), "Jazz Improvisation", in COOKE, Mervyn and HORN, David (Ed.), *The Cambridge Companion to Jazz*, New York: Cambridge University Press, 114-132.
- MOODY, Bill (1993), *The Jazz Exiles: American Musicians abroad*, Reno: University of Nevada Press.
- MORATH, Max (2000), "Ragtime Then and Now", in KIRCHNER, Bill (Ed.), *The Oxford Companion to Jazz*, New York: Oxford University Press, 29-38.
- MOREIRA, Pedro, CIDRA, Rui e CASTELO BRANCO, Salwa (2010), "Música Ligeira", in CASTELO BRANCO, Salwa, *Enciclopédia de Música em Portugal no Século XX (L-P)*, Lisboa: Temas & Debates, 3 (L-P), 872-875.
- MORTON, Jelly Roll (1994/1938), "I Discovered Jazz in 1902", in TOLEDANO, Ralph de (Ed.), *Frontiers of Jazz*, Gretna: Pelican Publishing Company, 100-103.
- MURRAY, Albert (1976), *Stomping The Blues*, New York: Da Capo Press.
- NEGREIROS, Almida (2013/1938), *Nome de Guerra*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- NERY, Rui Vieira (2010), "Fado", in CASTELO BRANCO, Salwa, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Lisboa: Temas & Debates, 432-453.

- NETTL, Bruno (1974), "Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach", in *The Musical Quarterly*, Vol.60, N°1, Janeiro: 1-19.
- NETTL, Bruno (1978), "Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems and Concepts", in *Ethnomusicology*, Vol.22, N°1, 123-136.
- NETTL, Bruno (2005), *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*, (University of Illinois Press.
- NICHOLSON, Stuart (2001), "Europeans Cut in With a New Jazz Sound and Beat", in *The New York Times*, 3 Junho 2001.
- NICHOLSON, Stuart (2002a), "Fusions and Crossovers", in COOKE, Mervyn and HORN, David (Ed.), *The Cambridge Companion to Jazz*, New York: Cambridge University Press, 217-252.
- NICHOLSON, Stuart (2002b), "The Song of the Body Electric - Jazz-Rock", in TAYLOR, Yuval (Ed.), *The Future of Jazz*, Chicago: A Capella Books.
- NICHOLSON, Stuart (2005), *Is Jazz Dead? (Or Has It Moved to a New Address)*, New York: Routledge.
- NORTH, Adrian C. e HARGREAVES, David J. (1999), "Music and Adolescent Identity", in *Music Education Research*, Vol.1, N°1, 75-92.
- NYMAN, Michael (1999), *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge: Cambridge University Press.
- OSGOOD, Henry Osborne (1926a), "The Anatomy of Jazz", in *American Mercury*, Vol.7, N°28, Abril: 385-395.
- OSGOOD, Henry Osborne (1926b), *So This is Jazz*, Boston: Little, Brown.
- PANASSIÉ, Hugues (1959), *Histoire du Vrai Jazz*, Paris: R. Laffont.
- PANASSIÉ, Hugues e GAUTIER, Madeleine (1971), *Dictionnaire du Jazz*, Paris: Éditions Albin Michel.
- PARSONAGE, Catherine (2005), *The Evolution of Jazz in Britain, 1880–1935*, (Ashgate Publishing.
- PASCALL, Robert (2001), "Style", in SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 24, 638-642.
- PEEL (2001), "Scratching", in SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 23, 11.

- PIEDADE, Acácio (2011), "Perseguindo os Fios da Meada: Pensamentos sobre Hibridismo, Musicalidade e Tópicas", in *Per Musi*, Nº23, 103-112.
- PIEDADE, Acácio Tadeu (2007), "Expressão e Sentido na Música Brasileira: Retórica e Análise Musical", in *Revista Eletrônica de Musicologia*, Vol.XI, acedido em 16/11/10.
- PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo (2003), "Brazilian Jazz and Friction of Musicalities", in ATKINS, E. Taylor (Ed.), *Jazz Planet*, Jackson: University Press of Mississippi, 41-58.
- PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo (2005), "Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades", in *Revista Opus*, Nº11, 197-207.
- PINCKNEY, Walter R. Jr. (2003), "Jazz in India: Perspectives on Historical Development and Musical Acculturation", in ATKINS, E. Taylor (Ed.), *Jazz Planet*, Jackson: University Press of Mississippi, 59-80.
- PINHEIRO, Ricardo (2013a), "Jam sessions in Manhattan as rituals", in *Jazz Research Journal*, Vol.6, Nº2, 129-150.
- PINHEIRO, Ricardo Futre (2012), *Jazz Fora de Horas: Jam Sessions em Nova Iorque*, Lisboa: Universidade Lusíada Editora.
- PINHEIRO, Ricardo Futre (2013b), *Perpetuating the Music: Entrevistas e Reflexões sobre Jam Sessions*, Lisboa: Papiro Editora.
- PORTER, Lewis (1988), "Some Problems in Jazz Research", in *Black Music Research Journal*, Vol.8, Nº2, 195-206.
- POWELL, Richard J. (1989), "The Blues Aesthetic: Black Culture and Modernism", in *The Blues Aesthetic: Black Culture and Modernism*, 19-25.
- POWELL, Richard J. (1998), "Art History and Black Memory: Toward a "Blues Aesthetic"", in O'Meally, Robert (Ed.), *The Jazz Cadence of American Culture*, New York: Columbia University Press, 175-195.
- PRESSING, Jeff (2002), "Free Jazz and the Avant Garde", in COOKE, Mervyn and HORN, David (Ed.), *The Cambridge Companion to Jazz*, Cambridge: Cambridge University Press, 202-216.
- PRIESTLEY, Brian (2000), "Thelonious Monk and Charles Mingus", in KIRCHNER, Bill (Ed.), *The Oxford Companion to Jazz*, New York: Oxford University Press, 418-431.
- PROUTY, Kenneth (2005), "The History of Jazz Education: A Critical Reassessment", in *Journal of Historical Research in Music Education*, Vol.26, Nº2, 79-100.
- RAHKONEN, Carl (1994), "What Is World Music?", in *World Music in Music Libraries*, Nº24, <http://www.people.iup.edu/rahkonen/Ethno/Readings/WorldMusic.htm>, acedido em 15 Janeiro 2013.

- RALSTON, Laurel (2008), "A Derridean Approach to Musical Identity", in *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol.5, Nº2, 32-40.
- RASULA, Jed (2002), "The Jazz Audience", in COOKE, Mervyn and HORN, David (Ed.), *The Cambridge Companion to Jazz*, New York: Cambridge University Press.
- RATNER, Leonard (1980), *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York: Schirmer Books.
- REDWAY, Jacques Wardlaw (1934), "History of term 'jazz' reviewed – divergent theories of experts are thus reconciled", in *The New York Times*, Vol.IV, Nº5, 21 Outubro 1934.
- ROBERTS, Brian (2004), "Newcomers in Psychology Discover 'Identity': a Review of Musical Identities", in *ACT Journal: Action, Criticism and Theory for Music Education*, Vol.3, Nº1 - The Mayday Group, act.maydaygroup.org/articles/Roberts3_1.pdf, acedido em 12/01/2009.
- ROBERTSON, Roland (1995), "Glocalization: Time-Space and Homeogeneity-Heterogeneity", in FEATHERSTONE, Mike, LASH, Scott and ROBERTSON, Roland (Ed.), *Global Modernities*, London: Sage Publications Ltd.
- ROBINSON, J. Bradford (1994), "Swing", in KERNFELD, Barry, *The New Grove Dictionary of Jazz*, 1176.
- ROBINSON, J. Bradford (2001), "Drum kit", in SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 7, 616.
- SAMSON, Jim (2001), "Genre", in SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 9, 657-659.
- SANTORO, Gene (2002), "Latin Jazz", in KIRCHNER, Bill (Ed.), *The Oxford Companion to Jazz*, New York: Oxford University Press, 522-533.
- SARDO, Susana (2009), "Música Popular e Diferenças Regionais", in *Multiculturalidade: Raízes e Estruturas (cap.11). Coleção Portugal Intercultural*, Vol.1, 408-476.
- SARDO, Susana (2013), "Música e conciliação. Contributos para uma ecologia dos saberes a partir das viagens da música no Atlântico Sul. O caso das relações Portugal - Brasil", São Paulo: FAPESP / Letra e Voz.
- SARDO, Susana (??), "Música Popular e Diferenças Regionais", in??, 408-476.
- SARDO, Susana ([no prelo]), *Music, conflict and conciliation: rethinking some postcolonial approaches through the case of music in Goa*, (
- SARDO, Susana, ALMEIDA, Pedro e GODINHO, Sérgio (2012), "Portugal e Brasil: Partilha e Despatrialização da Música", in *Camões - Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, Nº21.

- SARDO, Susana e FIGUEIREDO, Luís, Eds. ([no prelo]), *Mensageiros do Jazz*, Aveiro: Universidade de Aveiro.
- SARGEANT, Wynthrop (1975/1938), *Jazz Hot and Hybrid*, (Da Capo Press.
- SARGEANT, Wynthrop (1999), "Conclusions", in GOTTLIEB, Robert (Ed.), *Reading Jazz – A Gathering of Autobiography, Reportage, and Criticism from 1919 to Now*, New York: Vintage Books, 763-773.
- SCHAFER, Murray (1969), *The New Soundscape: a Handbook for the Modern Music Teacher*, Ontario, Canada: Berandol Music Limited.
- SCHULLER, Gunther (1986a), "The Avant-Garde and the Third Stream", in SCHULLER, Gunther (Ed.), *Musings – The Musical Worlds of Gunther Schuller: a Collection of His Writings*, New York: Oxford University Press, 121-133.
- SCHULLER, Gunther (1986b), "Third Stream", in SCHULLER, Gunther (Ed.), *Musings – The Musical Worlds of Gunther Schuller: a Collection of His Writings*, New York: Oxford University Press, 114-118.
- SCHULLER, Gunther (1986c), "Third Stream Revisited", in SCHULLER, Gunther (Ed.), *Musings – The Musical Worlds of Gunther Schuller: a Collection of His Writings*, New York: Oxford University Press, 119-120.
- SCHULLER, Gunther (1990), "The Influence of Jazz on the History and Development of Concert Music", in BAKER, David N. (Ed.), *New Perspectives on Jazz*, Washington / London: Smithsonian Institute Press, 9-27.
- SCHULLER, Gunther (1991), *The swing era: the development of jazz 1930-1945*, New York: Oxford University Press.
- SCHULLER, Gunther (1994a), "Afro-Cuban Jazz", in SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Jazz*, 7-8.
- SCHULLER, Gunther (1994b), "Morton, Jelly Roll", in KERNFELD, Barry, *The New Grove Dictionary of Jazz*, 804-807.
- SCHULLER, Gunther (1994c), "Third Stream", in KERNFELD, Barry, *The New Grove Dictionary of Jazz*, 1199.
- SCHWERKE, Irving (1926), "Le jazz est mort! Vive le jazz!", in *Guide du Concert*, N°12, 19 Março 1926: 679-682.
- SEROUSSI, Edwin (2001), "Jewish Music - IV. Non-liturgic music - 2. Folksongs in Jewish Language - ii) Judeo-Spanish", in SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 13, 80-82.
- Shils, Edward (1992), *Centro e Periferia*, Lisboa: Difel.

- SHIPTON, Alyn (2007), *A New History of Jazz*, New York: Continuum.
- SMITH, Charles Edward (1935), "Heat Wave", in *Stage*, N°12, Setembro 1935: 45-46.
- SMITHER, Howard E. (2001), "Universities (III, 4)", in SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 26, 144-145.
- SOUTHERN, Eileen (1994), "Europe, James Reese", in KERNFELD, Barry, *The New Grove Dictionary of Jazz*, 344.
- STANNARD, Douglas (1941), "The Negro and Tin Pan Alley", in *New Statesman and Nation*, Vol.21, 25 Janeiro 1941: 82-83.
- STARR, S. Frederik (1994/1983), *Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union 1917-1980*, New York: Oxford University Press.
- STEARNS, Marshall (1956), *The Story of Jazz*, (Oxford University Press.
- STEGEMANN, Michael (1993), "A Kind of Autumnal Repose", in GOULD, Glenn, *Bach: Goldberg Variations, BWV 988 - 1981 Version*, Sony Classical, 9-11, libretto CD.
- STEGER, Manfred B. (2009), *Globalization – A Very Short Introduction*, (Oxford University Press.
- STOKES, Martin (2004), "Music and the Global Order", in *Annual Review of Anthropology*, Vol.33, 47-72.
- STRUNK, Steven (1994), "Harmony", in KERNFELD, Barry, *The New Grove Dictionary of Jazz*, 485-496.
- TAMONY, Peter (1939), "Origin of words", in *San Francisco News Letter and Wasp*, Vol.5, 17 Março 1939.
- TAYLOR, Arthur (1983), *Notes and Tones: Musician-to-Musician Interviews*, London: Quartet Books Limited.
- TAYLOR, Jeff (2000), "The Early Origins of Jazz", in KIRCHNER, Bill (Ed.), *The Oxford Companion to Jazz*, Oxford University Press, 39-52.
- TEACHOUT, Terry (2000), "Jazz and Classical Music: To the Third Stream and Beyond", in KIRCHNER, Bill (Ed.), *The Oxford Companion to Jazz*, Oxford: Oxford University Press, 343-356.
- TITON, Jeff Todd (2008), "Knowing Fieldwork", in COOLEY, Timothy and BARZ, Gregory (Ed.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, New York: Oxford University Press, 25-41.
- TOLEDANO, Ralph de, Ed. (1994), *Frontiers of Jazz*, Gretna: Pelican Publishing Company.

- TORGAL, Luís Reis (2004), "O Modernismo Português na formação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a semana de Arte Moderna de São Paulo", *Estudos em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1085-1102.
- TOURNÈS, Ludovic (1999), *New Orleans Sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris: Ed. Fayard.
- TRUAX, Barry, Ed. (1999/1978), *Handbook for Acoustic Ecology (html)*: Cambridge Street Publishing.
- TUCKER, Mark (1994), "Schuller, Gunther (Alexander)", in KERNFELD, Barry, *The New Grove Dictionary of Jazz*, 1096.
- TUCKER, Mark (2000), "Duke Ellington", in KIRCHNER, Bill (Ed.), *The Oxford Companion to Jazz*, New York: Oxford University Press.
- TUCKER, Mark e JACKSON, Travis (2001), "Jazz", in SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 12, 903-926.
- TURINO, Thomas (2003), "Are We Global Yet? Globalist Discourse, Cultural Formations and the Study of Zimbabwean Popular Music", in *British Journal of Ethnomusicology*, Vol.12, Nº2, 51-79.
- TURINO, Thomas (2008), *Music as Social Life – The Politics of Participation*, Chicago, USA: University of Chicago Press.
- ULANOV, Barry (1979), "Jazz Issues of Identity", in *The Musical Quarterly*, Vol.65, Nº2, 245-256.
- URIBE, Ed (1993), *The Essence of Brazilian Percussion and Drum Set*, California, USA: Alfred Music.
- VARGAS, António Pinho (2002), *Sobre Música: ensaios, textos e entrevistas*, Lisboa: Afrontamento.
- VARGAS, António Pinho (2008c), *Cinco Conferências: Especulações críticas sobre a História da Música do Século XX*, Lisboa: Culturgest.
- VARGAS, António Pinho (2011b), *Música e Poder: Para Uma Sociologia da Ausência da Música Portuguesa no Contexto Europeu*, Coimbra: CES/Almedina.
- VELOSO, Manuel Jorge (2010a), "Gebler, Jean-Pierre", in CASTELO BRANCO, Salwa, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores, 2 (C-L), 563.
- VELOSO, Manuel Jorge (2010b), "Moreira (1) Bernardo José Costa Sousa Macedo Martins", in CASTELO BRANCO, Salwa, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (L-P)*, 813.

- VELOSO, Manuel Jorge (2010c), "Sasseti Paes, Bernardo da Costa", in CASTELO BRANCO, Salwa, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (P-Z)*, Lisboa: Temas & Debates, 4 (P-Z), 1189-1190.
- VELOSO, Manuel Jorge, MENDES, Carlos Branco e CURVELO, António (2010), "Jazz", in CASTELO BRANCO, Salwa, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores, 2 (C-L), 649-659.
- VIZETELLI, Frank H. (1935), "On the trail of jazz – it appears that Arabs, Spaniards and Indians also had a word for it", in *The New York Times*, Vol.22, 18 Outubro 1934: 26.
- WALSH, Stephen (2001), "Stravinsky, Igor (Fyodorovich)", in SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 24, 528-567.
- WATROUS, Peter (2002), "Games and Thought and Grace", in TAYLOR, Yuval (Ed.), *The Future of Jazz*, Chicago: A Cappella, 1-22.
- WAXER, Lise (2001), "Salsa", in SADIE, Stanley, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 22, 175-176.
- WELBURN, Ron (1987), "James Reese Europe and the Infancy of Jazz Criticism", in *Black Music Research Journal*, Vol.7, 35-44.
- WESTERKAMP, Hildegard (2000), "Editorial", in *Soundscape: the Journal of Acoustic Ecology*, Vol.1, N°1, 3-4.
- WHITEHEAD, Kevin (1998), *New Dutch Swing*, New York: Billboard Books.
- WHITEMAN, Paul (1924), "What is jazz doing to American music?", in *Étude*, Vol.42, N°Agosto, 23-24.
- WHITEMAN, Paul e MCBRIDE, Mary Margaret (1926), *Jazz*, New York: J.H. Sears.
- WHITEOAK, John (1994), "'Jazzing' and Australia's First Jazz Band", in *Popular Music*, Vol.13, N°3, 279-295.
- WHYTON, Tony (2012), "Europe and the New Jazz Studies", in CERCHIARI, L., CUGNY, L. and KERSCHBAUMER, F. (Ed.), *Eurojazzland*, Boston: Northeastern University Press.
- WILLIAMS, K. Leander (2002), "Homes Away From Home", in TAYLOR, Yuval (Ed.), *The Future of Jazz*, Chicago: A Cappella, 149-164.
- WILLIAMS, Linda F. (2003), "Interpreting the Creative Process of Jazz in Zimbabwe", in ATKINS, E. Taylor (Ed.), *Jazz Planet*, Jackson: University Press of Mississippi, 81-98.
- WINICK, Charles (1961), "How High the Moon: Jazz and Drugs", in *The Antioch Review*, Vol.21, N°1 - Primavera, 53-68.

- WITMER, Robert (1994), "Ballad", in KERNFELD, Barry, *The New Grove Dictionary of Jazz*, 55-56.
- WONG, Deborah (2008), "Moving: From Performance to Performative Ethnography and Back Again", in COOLEY, Timothy and BARZ, Gregory (Ed.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, New York: Oxford University Press, 76-89.
- YOUNGREN, William H. (2000), "European Roots of Jazz", in KIRCHNER, Bill (Ed.), *The Oxford Companion to Jazz*, Oxford: Oxford University Press, 17-28.
- ZWERIN, Mike (2000), "Jazz in Europe: The Real World Music... or the Full Circle", in KIRCHNER, Bill (Ed.), *The Oxford Companion to Jazz*, New York: Oxford University Press, 534-547.

Entrevistas

- ALVES, Ruben (2013), *Entrevista*, FIGUEIREDO, Luís (entrev.), Coimbra, 23/02/2013.
- AZEVEDO, Carlos (2010), *Entrevista*, FIGUEIREDO, Luís (entrev.), Porto, 27/09/2010.
- CANELHAS, Justiniano (2013), *Entrevista*, FIGUEIREDO, Luís (entrev.), Lisboa, 06/11/2013.
- LAGINHA, Mário (2008), *Entrevista*, FIGUEIREDO, Luís (entrev.), Colares, 22/01/2008.
- MELO, Filipe (2009), *Entrevista*, FIGUEIREDO, Luís (entrev.), Lisboa, 08/09/2009.
- PINTO, Jorge Costa (2013), *Entrevista*, FIGUEIREDO, Luís (entrev.), Lisboa, 08/02/2013.
- RAPOSO, Filipe (2014), *Entrevista*, FIGUEIREDO, Luís (entrev.), Lisboa, 17/04/2014.
- RESENDE, Júlio (2014), *Entrevista*, FIGUEIREDO, Luís (entrev.), Lisboa, 17/04/2014.
- ROBALO, Emílio (2013), *Entrevista*, FIGUEIREDO, Luís (entrev.), Lisboa, 07/02/2013.
- SASSETTI, Bernardo (2008), *Entrevista*, FIGUEIREDO, Luís (entrev.), Lisboa, 23/01/2008.
- SILVA, João Paulo Esteves da (2008), *Entrevista*, FIGUEIREDO, Luís (entrev.), Lisboa, 22/01/2008.
- VARGAS, António Pinho (2008d), *Entrevista*, FIGUEIREDO, Luís (entrev.), Lisboa, 27/05/2008.
- VELOSO, António José Barros (2009), *Entrevista*, FIGUEIREDO, Luís (entrev.), Lisboa, 08/09/2009.
- VELOSO, Manuel Jorge (2012), *Entrevista*, ALMEIDA, Pedro and FIGUEIREDO, Luís (entrev.), Lisboa, 24/02/2012.

VELOSO, Manuel Jorge (2013), *Entrevista*, ALMEIDA, Pedro and FIGUEIREDO, Luís (entrev.), Lisboa, 06/07/13.

Webgrafia

Anónimo (2015), "Excellence Coleção Dourados Jazz", <https://www.youtube.com/watch?v=JIoLAgl9tdw>, acedido em 08/0/2015.

Anónimo (s.d.-a), " http://www.loreal-paris.pt/_pt/_pt/home/index.aspx, acedido em 22/04/15.

Anónimo (s.d.-b), " <http://bharatautos.com/2014-honda-jazz-march-2015-launch-india.html>, acedido em 07/12/14.

Anónimo (s.d.-c), " https://www.grammy.com/nominees/search?artist=wynton+marsalis&field_nominee_work_value=&year=All&genre=All, acedido em 10/01/2012.

Anónimo (s.d.-d), "About", <http://www.newschool.edu/jazz/about-jazz/>, acedido em 06/05/14.

Anónimo (s.d.-e), "About Us - Our History", <http://monkinstitute.org/about-us/our-history/>, acedido em 06/05/14.

Anónimo (s.d.-f), "Academic Departments", <http://www.msmnyc.edu/Instruction-Faculty/Academic-Departments/Jazz>, acedido em 06/05/14.

Anónimo (s.d.-g), "António Pinho Vargas", <http://www.antoniopinhovargas.com/>, acedido em 10/10/13.

Anónimo (s.d.-h), "Associação Porta-Jazz", <http://portajazz.com/>, acedido em 12/05/14.

Anónimo (s.d.-i), "Biographie", <http://www.cesaria-evora.com/biographie/>, acedido em 03/02/2011.

Anónimo (s.d.-j), "A Brief History", <https://www.berklee.edu/about/brief-history>, acedido em 06/05/14.

Anónimo (s.d.-k), "Carimbo Porta-Jazz", <http://portajazz.com/carimbo/>, acedido em 12/05/14.

Anónimo (s.d.-l), "The Center for Jazz Studies at Columbia University", <http://jazz.columbia.edu/>, acedido em 06/05/14.

Anónimo (s.d.-m), "Clean Feed Records", <https://cleanfeed-records.com/>, acedido em 12/05/14.

Anónimo (s.d.-n), "Competition", <http://monkinstitute.org/competition/>, acedido em 06/05/14.

- Anónimo (s.d.-o), "Conservatoires de la ville de Paris", <http://adejazz.com/qui-faitquoioi/>,
acedido em 06/05/14.
- Anónimo (s.d.-p), "Diary - Eric Hobsbawm", <http://www.lrb.co.uk/v32/n10/eric-hobsbawm/diary>,
acedido em 12/03/2012.
- Anónimo (s.d.-q), "Division of Jazz Studies", <https://jazz.unt.edu/>,
acedido em 06/05/14.
- Anónimo (s.d.-r), "Dr. Hoch's Konservatorium", <http://www.dr-hochs.de/de>,
acedido em 06/05/14.
- Anónimo (s.d.-s), "Ecole de Jazz Paris, France", <http://www.asmm.fr/index.html>,
acedido em 06/05/14.
- Anónimo (s.d.-t), "EDP Cool Jazz", <http://www.edpcooljazz.pt/index.html>
acedido em 22/05/2015.
- Anónimo (s.d.-u), "EDP Cool Jazz comemora 10ª edição em Oeiras", <http://www.cm-oeiras.pt/noticias%5CPaginas/EdpCoolJazzcomemora10%C2%AAedicaoemOeiras.aspx>,
acedido em 08/05/15.
- Anónimo (s.d.-v), "EDP Cool Jazz: um festival para todos os gostos",
<http://blitz.sapo.pt/edp-cool-jazz-um-festival-para-todos-os-gostos-blitz-fest-2=f92695>,
acedido em 02/09/2014.
- Anónimo (s.d.-w), "<http://www.jazzinamerica.org/JazzResources/JazzEducation/Page>,
acedido em 15/04/2012.
- Anónimo (s.d.-x), "IMDb", <http://www.imdb.com/>,
acedido em 20/05/15.
- Anónimo (s.d.-y), "Institute of Jazz Studies",
<http://newarkwww.rutgers.edu/IJS/index1.html>,
acedido em 06/05/14.
- Anónimo (s.d.-z), "JACC Records", <http://www.jacc-records.com/pt/>,
acedido em 12/05/14.
- Anónimo (s.d.-aa), "jaser", <http://www.infopedia.pt/frances-portugues/jaser>,
acedido em 01/03/2013.
- Anónimo (s.d.-ab), "Jazz", <https://www.uniarts.fi/en/jazz>,
acedido em 06/05/14.
- Anónimo (s.d.-ac), "Jazz Ao Centro Clube", <http://www.jacc.pt/>,
acedido em 12/05/14.
- Anónimo (s.d.-ad), "Jazz at Lincoln Center", <http://www.jazz.org/>,
acedido em 02/04/2012.
- Anónimo (s.d.-ae), "Jazz Bachelor",
<http://www.ahk.nl/conservatorium/opleidingen/bachelor/jazz/>,
acedido em 06/05/14.

- Anónimo (s.d.-af), "Juilliard School", <http://www.juilliard.edu/>, acedido em 02/04/2012.
- Anónimo (s.d.-ag), "M-Base", <http://m-base.com/>, acedido em 06/07/2013.
- Anónimo (s.d.-ah), "Mané Fernandes", <http://portajazz.com/carimbo/mane-fernandes/>, acedido em 09/08/15.
- Anónimo (s.d.-ai), "Mário Laginha", <http://www.mariolaginha.org/>, acedido em 10/10/13.
- Anónimo (s.d.-aj), "A Masterclass in Playing Jazz with Pianist Kenny Werner", <http://www.artistshousemusic.org/videos/a+master+class+in+playing+jazz+with+pianist+kenny+werner+full+session>, acedido em 12/09/2012.
- Anónimo (s.d.-ak), "Ningbo University", <http://iso.nbu.edu.cn/>, acedido em 06/05/14.
- Anónimo (s.d.-al), "Orquestra de Jazz de Matosinhos", <http://www.ojm.pt/>, acedido em 12/05/14.
- Anónimo (s.d.-am), "RealWorld Records", <https://realworldrecords.com/>, acedido em 03/02/2011.
- Anónimo (s.d.-an), "Sintoma Records", <http://sintomarecords.wix.com/sintomarec>, acedido em 12/05/14.
- Anónimo (s.d.-ao), "Story", <http://www.buenavistasocialclub.com/story/>, acedido em 03/02/2011.
- Anónimo (s.d.-ap), "Study Jazz", <http://www.lcm.ac.uk/courses/Undergraduate/Jazz>, acedido em 06/05/14.
- Anónimo (s.d.-aq), "University of Kwazulu-Natal", <http://www.ukzn.ac.za/>, acedido em 06/05/14.
- Anónimo (s.d.-ar), "WOMAD", <http://womad.org/>, acedido em 03/02/2011.
- CATARINO, Nuno (2009), "João Paulo: Notas Azuis Sobre Fundo Branco", <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/joao-paulo-notas-azuis-sobre-fundo-branco-242418>, acedido em 22/01/11.
- DUARTE, José (2008), "Jorge Costa Pinto (entrevista)", http://www.jazzportugal.ua.pt/web/ver_entrevistas.asp?id=618, acedido em 07/04/12.
- GINELL, Richard S. (s.d.), "Herbie Hancock - Future Shock", <http://www.allmusic.com/album/future-shock-mw0000188142>, acedido em 05/04/2013.

- IVERSON, Ethan (2010), "Interview with Wynton Marsalis (part 1)", <http://dothemath.typepad.com/dtm/interview-with-wynton-marsalis-part-1.html>,
acedido em 13/06/10.
- NERY, Rui Vieira (s.d.), "Biografia", <http://www.mariza.com/-/?id=31>,
acedido em 03/02/2011.
- PATTERSON, Ian (2014), "E. Taylor Atkins: Let's Call This... Our Jazz?",
<http://www.allaboutjazz.com/e-taylor-atkins-lets-call-this-our-jazz-e-taylor-atkins-by-ian-patterson.php>,
acedido em 07/04/14.
- SANTOS, João Moreira dos (2011), "Os Primeiros Discos de Jazz Portugueses",
<http://jnpdi.blogspot.pt/2011/04/os-primeiros-discos-de-jazz-portugueses.html>,
acedido em 24/06/13.

Discografia

- ADDERLEY, Julian "Cannonball" (1958), *Someting Else*, Blue Note Records, CD.
- ALMEIDA, Laurindo e SHANK, Bud (1953), *Laurindo Almeida Quartet Featuring Bud Shank*,
Pacific Jazz, LP.
- ARAÚJO, Sávio (1995), "Live Quartet", in Numérica, CD.
- ARGÜELLES, Julian (1999), *Escapade*, Provocateur Records, CD.
- AZEVEDO, Carlos (2000), *Lenda*, CulturPorto-Público, CD.
- BARKER, Guy (1997), *Timeswing*, Verve / Polygram, CD.
- BARKER, Guy (1998), *What Love Is*, Verve / Polygram, CD.
- BARRETO, Jorge Lima e REININHO, Rui (1976), *Anar Band*, Alvorada, LP.
- BARRETO, Carlos (1994), *Impressões*, Groove / Movieplay, CD.
- BARRETO, Carlos (1999), *Olhar*, Up Beat Records, CD.
- BARRIGAS, Luís (2012), *2:30*, Sintoma Records, CD.
- BERNARDES, Daniel (2013), *Nascer da Terra*, TOAP/OJM, CD.
- BLANCHARD, Terence (1996), *The Heart Speaks*, Columbia, CD.
- BRUBECK, Dave (1959/1997), *Time Out*, Columbia, CD.
- BURMESTER, Pedro e LAGINHA, Mário (1994), *Duetos*, Farol, CD.
- BYRD, Charlie e GETZ, Stan (1962), *Jazz Samba*, Verve, LP.

- CAETANO, Rui (2008), *Reflexos*, Ed. Autor, CD.
- Caine, Uri (2001), *Bedrock 3*, Winter & Winter, CD.
- CARMO, Carlos do e BYAS, Don (1972), *The Shadow of Your Smile / I've Got You Under My Skin*, Philips, 45 rpm.
- CARMO, Carlos do e SASSETTI, Bernardo (2010), *Carlos do Carmo & Bernardo Sassetti*, Universal, CD.
- CASTRO, Eugénia de Melo e (1992), *Lisboa Dentro de Mim: Sentimento de um Ocidental*, BMG, CD.
- COLEMAN, Ornette (1958), *Something Else!!! The Music of Ornette Coleman*, CD.
- COLEMAN, Ornette (1959a), *Tomorrow Is the Question*, CD.
- COLEMAN, Ornette (1959b), *The Shape of Jazz to Come*, CD.
- COLEMAN, Ornette (1960), *The Change of the Century*, CD.
- CONRAD, Herwig e SASSETTI, TRIO DE BERNARDO (1994), *Ao Vivo no Festival de Jazz de Guimarães*, Groove / Movieplay, CD.
- DAVIS, Miles (1970/2009), *Bitches Brew*, Columbia, LP/CD.
- Davis, Miles (2009/1957), *Miles Ahead*, Sony Music/Columbia, CD/LP.
- Davis, Miles (2009/1959), *Porgy and Bess*, Sony Music/Columbia, CD/LP.
- Davis, Miles (2009/1960), *Sketches of Spain*, Sony Music/Columbia, CD/LP.
- Davis, Miles (2009/1963), *Quiet Nights*, Sony Music/Columbia, CD/LP.
- Davis, Miles (2009/1969a), *In a Silent Way*, Sony Music/Columbia, CD/LP.
- Davis, Miles (2009/1969b), *Filles de Kilimanjaro*, Sony Music/Columbia, CD/LP.
- Davis, Miles (2009/1970), *Bitches Brew*, Sony Music/Columbia, CD/LP.
- Davis, Miles (2009/1981), *Directions*, Sony Music/Columbia, CD/LP.
- DIAS, Nanã Sousa (1995), *Tom Maior: Homenagem a Tom Jobim*, Groove / Movieplay, CD.
- Douglas, Dave (2005), *Keystone*, Greenleaf, CD.
- eNsEmble, Paulo Gomes (2002), *Intro*, Discaudio, CD.
- Ensemble, Uri Caine (2000), *The Goldberg Variations*, Winter & Winter, 2CD.

- Factor, The RH (2003), *Hard Groove*, Verve Records, CD.
- FERNANDES, André (2007), *Cubo*, TOAP, CD.
- FERNANDES, André (2009), *Imaginário*, TOAP, CD.
- FERNANDES, André (2012), *Motor*, TOAP, CD.
- FERNANDES, André (2014), *Wonder Wheel*, TOAP, CD.
- Fernandes, Mané (2015), *Bounce Lab*, Carimbo Porta-Jazz, CD.
- FIGUEIREDO, Luís (2012), *LADO B*, Sintoma Records, CD.
- Forever, Return to (1991/1973), *Light as a Feather*, Polydor, LP/CD.
- GAYE, Marvin (1971), "Mercy, Mercy Me", in *What's Going On*, Tamla, LP.
- GETZ, Stan e GILBERTO, João (1964), *Getz / Gilberto*, Verve, CD.
- GETZ, Stan e GILBERTO, João (1965), *Getz / Gilberto 2*, Verve, LP.
- GILBERTO, João (1959), *Chega de Saudade*, Odeon, LP.
- Girassol, Orquestra (1978), *Walkin / Stolen Moments*, Ed. Aut., EP.
- GISMONTI, Egberto (1981), *Em Família*, EMI, LP.
- GISMONTI, Egberto (1993), *Alma*, Carmo, CD.
- GISMONTI, Egberto e Danças, Academia de (1981), *Sanfona*, ECM, 2 CD.
- GODINHO, Sérgio (1990/1981), *Canto da Boca*, Philips/Polygram, CD/LP.
- GODINHO, Sérgio (1993), *Tinta Permanente*, EMI-VC, CD.
- GONÇALVES, Rodrigo (2004), *Tribology*, Capella, CD.
- GONZÁLEZ, Dennis e SILVA, João Paulo Esteves da (2009), *Scape Grace*, Clean Feed Records, CD.
- GONZÁLEZ, Dennis e SILVA, João Paulo Esteves da (2011), *So Soft Yet*, Clean Feed Records, CD.
- GOULD, Glenn (1993), *Bach: Goldberg Variations, BWV 988 - 1981 Version*, Sony Classical, CD.
- GOULD, Glenn (2005), *The 1955 Goldberg Variations*, Sony Classical, CD.
- GRAÇA, Óscar Marcelino da (2011), *Velox Pondera*, TOAP/OJM, CD.

- HADEN, Charlie e GISMONTI, Egberto (2001), *In Montreal*, ECM, CD.
- HADEN, Charlie e PAREDES, Carlos (1990), *Dialogues*, Verve, LP.
- Hancock, Herbie (1983), *Future Shock*, CBS, LP.
- HANCOCK, Herbie (1999/1965), *Maiden Voyage*, Blue Note, LP/CD.
- HASSELBERG, João (2013), *Whatever It Is You're Seeking, Won't Come in the Form You're Expecting*, Sintoma Records, CD.
- HASSELBERG, João (2014), *Truth Has to Be Given in Riddles*, Ed. Autor, CD.
- HASSELBERG, João e FIGUEIREDO, Luís (2015), *SongBird, Vol. 1*, Ed. Autor, CD.
- HENDERSON, Eddie (1994), *Encontro em Lisboa*, Groove / Movieplay, CD.
- JAZZTET, MOREIRA'S e HUBBARD, Freddie (1995), *Luandando*, Groove / Movieplay, CD.
- JOÃO, Maria (1983), *Quinteto Maria João*, Orfeu / Rádio Triunfo, CD/LP.
- JOÃO, Maria (1985), *Cem Caminhos*, Orfeu / Rádio Triunfo, CD/LP.
- JOÃO, Maria (1994), *Danças (Featuring Mário Laginha)*, Verve / Polygram, CD.
- JOÃO, Maria (1996), *Fábula*, Verve / Polygram, CD.
- JOÃO, Maria e LAGINHA, Mário (1998a), *Cor*, Verve / Polygram, CD.
- JOÃO, Maria e LAGINHA, Mário (1998b), *Lobos, Raposas e Coiotes*, Verve / Polygram, CD.
- JOÃO, Maria e LAGINHA, Mário (2000), *Chorinho Feliz*, Verve / Universal, CD.
- JOÃO, Maria e LAGINHA, Mário (2002), *Undercovers*, Universal, CD.
- JOÃO, Maria e LAGINHA, Mário (2004), *Tralha*, Universal, CD.
- JOÃO, Maria e LAGINHA, Mário (2008), *Chocolate*, Universal, CD.
- JOÃO, Maria e LAGINHA, Mário (2012), *Iridescente*, Universal, CD.
- JOÃO, Maria e Viva, Grupo Cal (1991), *Sol*, ENJA, CD.
- JOBIM, Antônio Carlos (1980/2002), *Terra Brasilis*, Warner Bros., LP/CD.
- KOLME (2012), *KOLME*, Escutar Records, CD.
- KYAO, Rão (1976), *Malpertuis*, VC, LP.

- KYAO, Rão (2001/1977), *Bambu*, EMI-VC, CD.
- Kyao, Rão (2002/1982), *Ritual*, Movieplay / Da Nova, CD/LP.
- Lacy, Steve (2012/1972), *Estilhaços*, Guilda da Música/Clean Feed, LP/CD.
- LAGINHA, Mário (1994), *Hoje*, Farol, CD.
- LAGINHA, Mário (2006), *Canções e Fugas*, Universal, CD.
- LAGINHA, Mário e SASSETTI, Bernardo (2003), *Mário Laginha Bernardo Sassetti*, ONC, CD.
- LAGINHA, Mário e SASSETTI, Bernardo (2004), *Grândolas: Seis Canções e Dois Planos nos Trinta Anos de Abril*, Guilda da Música, CD.
- LINS, Ivan (2009), *Ivan Lins & The Metropole Orchestra*, Biscoito Fino, CD.
- LINX, David, JOÃO, Maria, WISSELS, Diederik, et al. (2010), *Follow the Songlines*, Naïve, CD.
- MACHADO, Manuela (1970?), *Poesia e Música de Jazz*, Movieplay, EP.
- MARTINS, Carlos (1996), *Passagem (feat. Cindy Blackman)*, ENJA, CD.
- MARTINS, Carlos (1999), *Sempre*, EMI-VC, CD.
- Matosinhos, Lee Konitz-Ohad Talmor Big Band Featuring the Orquestra de Jazz de (2007), *Portology*, OmniTone, CD.
- Matosinhos, Orquestra de Jazz de e CHEEK, Chris (2006), *Orquestra Jazz de Matosinhos Invites: Chris Cheek*, Fresh Sound New Talent, CD.
- MELO, Filipe (2005), *Debut*, Clean Feed, CD.
- MICHAEL, George (1990), "Freedom", in *Listen Without Prejudice Vol.1*, Columbia, CD.
- Moran, Jason (2003), *The Bandwagon*, Blue Note Records, CD.
- NASCIMENTO, Milton (1976 / 2000), *Milton*, A&M Records / Verve, LP/CD.
- NON, CINE QUA (2013), *Cine Qua Non*, TOAP, CD.
- OCTET, JULIAN ARGÜELLES (1997), *Skull View*, Babel Label, CD.
- OLIVEIRA, Paula e SILVA, João Paulo Esteves da (2003), *Quase Então*, Clean Feed, CD.
- Portugal, Orquestra de Jazz do Hot Clube de (1994), *Orquestra de Jazz do Hot, direcção de Pedro Moreira (convidados: Benny Golson, Curtis Fuller, Eddie Henderson, Perico Sambeat, Greg Bandy, Rui Veloso)*, Philips - Polygram,

- PROJECT, NO (2012), *No Project - Vol. I*, JACC Records, CD.
- Quartet, The Charles Lloyd (1967), *Love-In*, Atlantic, LP.
- Quarteto, Jorge Moniz (2014), *Inquieta Luz*, Sintoma Records, CD.
- RAPOSO, Filipe (2012), *First Falls*, ????, CD.
- RESENDE, Júlio (2007), *Da Alma*, Clean Feed, CD.
- RODRIGUES, Amália e BYAS, Don (1973/2007), *Encontro*, Valentim de Carvalho / Som Livre, LP/CD.
- ROLLINS, Sonny (1956/2006), *Saxophone Colossus*, Prestige, LP/CD.
- SASSETTI, Bernardo (1994), *Salsetti*, Groove / Movieplay, CD.
- SASSETTI, Bernardo (1996), *Mundos*, EmArcy / Polygram, CD.
- SASSETTI, Bernardo (2002), *Nocturno*, Clean Feed Records, CD.
- SASSETTI, Bernardo (2004), *Livre / Indigo*, Clean Feed Records, CD.
- SASSETTI, Bernardo (2005a), *Alice*, Trem Azul, CD.
- SASSETTI, Bernardo (2005b), *Ascent*, Clean Feed, CD.
- SASSETTI, Bernardo (2006), *Unreal: Sidewalk Cartoons*, Clean Feed, CD.
- SASSETTI, Bernardo (2007), *Dúvida*, Trem azul, CD.
- SASSETTI, Bernardo (2009), *Um Amor de Perdição*, Clean Feed, CD.
- SASSETTI, Bernardo (2010), *Motion*, Clean Feed, CD.
- SASSETTI, Bernardo e LAGINHA, Mário (2014), *Abril a Quatro Mãos - Grândolas*, CNM, CD.
- SILVA, João Paulo Esteves da (1995), *Serra Sem Fim*, Farol, CD.
- SILVA, João Paulo Esteves da (1998), *O Exílio*, M.A. Recordings, CD.
- SILVA, João Paulo Esteves da (1999), *Almas*, M.A. Recordings, CD.
- SILVA, João Paulo Esteves da (2002), *Roda*, L'Empreinte Digitale, CD.
- SILVA, João Paulo Esteves da (2007), *Memórias de Quem*, Clean Feed Records, CD.
- SILVA, João Paulo Esteves da (2009), *White Works*, Clean Feed, CD.

- SILVA, João Paulo Esteves da, CURADO, Paulo e PEDROSO, Bruno (2003), *As Sete Ilhas de Lisboa*, Clean Feed Records, CD.
- SILVA, João Paulo Esteves da e EPSTEIN, Peter (2001), *Esquina*, M.A. Recordings, CD.
- SILVA, João Paulo Esteves da, EPSTEIN, Peter e DIAS, Ricardo (2002), *Nascer*, M.A. Recordings, CD.
- SILVA, João Paulo Esteves da e Matosinhos, Orquestra de Jazz de (2013), *Bela Senão Sem*, TOAP, CD.
- SILVER, Horace (1957/1988), *Six Pieces of Silver*, Blue Note, LP/CD.
- SILVER, Horace (1968), "Song For My Father", in *Song For My Father*, Blue Note Records, CD.
- SINATRA, Frank e JOBIM, Antônio Carlos (1967/2004), *Francis Albert Sinatra & Antônio Carlos Jobim*, Reprise, LP/CD.
- SOBRAL, Luísa (2014), *Lu-Pu-I-Pi-Sa-Pa*, Universal, CD.
- STANSFIELD, Lisa (1989), "Live Together", in *Affection*, Arista, LP.
- Trio, Luís Figueiredo (2010), *Manhã*, JACC Records, CD.
- TRIO, MÁRIO LAGINHA (2007), *Espaço*, Clean Feed, CD.
- TRIO, MÁRIO LAGINHA NOVO (2013), *Terra Seca*, ONC, CD.
- TRIO, WILL HOLSHOUSER e SASSETTI, Bernardo (2009), *Palace Ghosts And Drunken Hymns*, Clean Feed, CD.
- Us3 (1993), *Hand on Torch*, Blue Note Records, CD.
- VARGAS, António Pinho (1987), *As Folhas Novas Mudam de Cor*, EMI-VC, CD.
- VARGAS, António Pinho (1989), *Os Jogos do Mundo*, EMI-VC, CD.
- VARGAS, António Pinho (1990/1983), *Outros Lugares*, EMI-VC, CD.
- VARGAS, António Pinho (1990/1985), *Cores e Aromas*, EMI-VC, CD.
- VARGAS, António Pinho (1991), *Selos e Borboletas*, EMI-VC, CD.
- VARGAS, António Pinho (1996), *A Luz e a Escuridão*, EMI-VC, CD.
- VARGAS, António Pinho (2003), *Os Dias Levantados*, EMI-Classics, CD.
- VARGAS, António Pinho (2008a), *Solo*, Parlophone, CD.

- VARGAS, António Pinho (2008b), *Graffiti [just Forms], Six Portraits of Pain, Acting Out*, Numérica, CD.
- VARGAS, António Pinho (2009), *Solo II*, Ed. Autor, CD.
- VARGAS, António Pinho (2011a), *Improvisações*, Editora Althum, CD.
- VARGAS, António Pinho (2014a), *Requiem & Judas*, Naxos, CD.
- VARGAS, António Pinho (2014b), *Outro Fim*, Culturgest/Dargil, CD.
- VELOSO, Rui (1993/1982), *Fora de Moda*, EMI-VC, CD.
- VIANA, Maria (1992), *Just Friends, Entre Amigos*, Timeless, CD.
- VILAÇA, Domingos (1958?), *Dixiland*, Alvorada / Rádio Triunfo, 45 rpm.
- VILAÇA, Domingos (1959?), *Charleston*, Alvorada / Rádio Triunfo, 45 rpm.
- VITÓRIA, Sofia e FIGUEIREDO, Luís (2014/2012), *Palavra de Mulher*, Sintoma Records / Numérica, CD.
- ZENON, Miguel (2014), *Identities Are Changeable*, Miel Music, CD.

Filmografia

- ANDERSON, John Murray (1930), *King of Jazz* Ficção, Universal Pictures, DVD.
- ANTUNES, Cristina (1998), *50 ANOS DE HOT CLUB - UM TRIBUTO A LUÍS VILLAS-BOAS*, RTP, TV.
- BARROS, José Leitão de (2000/1934), *Maria do Mar*, Sociedade Universal de Superfilmes / Cinemateca Portuguesa, Cinema.
- BARROSO, Mário (2000), *Aniversário*, SIC, TV.
- BENEDIKT, Julian (2007), *Play Your Own Thing*, Documentário, DVD.
- BURNS, Ken (2001a), *Jazz: A History of America's Music*, Documentário, DVD.
- BURNS, Ken (2001b), *Jazz: A History of America's Music - Ep.1*, Documentário, DVD.
- BURNS, Ken (2001c), *Jazz: A History of America's Music - Ep.5*, Documentário, DVD.
- CARDOSO, Margarida (2004), *A Costa dos Murmúrios*, Filmes do Tejo / Les Films de l'Après-Midi / ZDF/Arte, DVD.
- DORFMAN, Stanley (1986), *Blues & Swing*, Geneon, DVD.
- FERRÃO, Ruy, CAMPOS, Jaime, MARTINS, José Nuno, et al. (1987), *Deixem Passar a Música, Ep. 8 - Viagem com António Pinho Vargas*, RTP, TV.

- GUEDES, Eduardo (2000), *Facas e Anjos*, SIC, TV.
- LERNER, Murray (2004), *Miles Electric - A Different Kind of Blue*, Eagle Rock Ent, DVD.
- LOPES, Fernando (1964), *Belarmino*, Produções Cunha Telles / Madragoa Filmes / Atalanta Filmes, DVD.
- MARTINS, Marco (2005b), *Alice*, Clap Filmes, DVD.
- MARTINS, Marco (2009), *Como Desenhar um Círculo Perfeito*, Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) / Radiotelevisão Portuguesa (RTP) / Ukbar Filmes DVD.
- MINGUELLA, Anthony (1999), *The Talented Mr. Ripley*, Miramax, DVD.
- MORAIS, José Álvaro (2003), *Quaresma*, RTP, TV.
- SASSETTI, Bernardo, LAGINHA, Mário e BURMESTER, Pedro (2007), *3 Pianos*, Ed. Aut., DVD.
- SASSETTI, Bernardo, LAGINHA, Mário e BURMESTER, Pedro (??), *3 Pianos*, Ed. Aut., DVD.
- SEABRA, Paulo e NEVES, Rui (2011), *aTensãoJAZZ - Episódio 1*, RTP, TV.
- TAVERNIER, Bertrand (1986), *'Round Midnight*, Little Bear / PECF, DVD.
- WALTZ, Jeanne (1999), *As Terças da Bailarina Gorda*, curta-metragem.

Teses

- AGUIAR, António Augusto Martins da Rocha Oliveira (2012), *Forma e Memória na Improvisação*, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, Tese de Doutoramento.
- GREER, Jonathan (2006), *Paul Simon's Graceland and its Social and Political Statements on Apartheid in South Africa*, Baylor University, Tese de Mestrado.
- JACKSON, Travis (1998), *Performance and Musical Meaning: Analysing "Jazz" on the New York Scene*, Columbia University, Tese de Doutoramento.
- MARTINS, Hélder Bruno de Jesus Redes (2005a), *O Jazz em Portugal: da sua Emergência à Afirmação no Hot Clube*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Tese de Mestrado em Ciências Musicais.
- PINHEIRO, Ricardo Futre (2008), *Jammin' After Hours – A Jam Session em Manhattan, Nova Iorque*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Tese de Doutoramento.

ROTH, Paul (2008), *A New Look at Jazz at Lincoln Center: Sex, Race, Violence, and Hierarchy in Frederick P. Rose Hall*, ProQuest, University of Nevada, Reno, Ann Arbor, MI, Tese de Mestrado.

Comunicações

CRAVINHO, Pedro (2009), "'Jazz é Cultura': o 1º Festival Internacional de Jazz de Cascais e o 'caso' Charlie Haden", Post 'Ip: 1º Fórum Internacional de Pós-graduação em Estudos de Música e Dança, 4-5 de Dezembro de 2009, Universidade de Aveiro, Comunicação em painel

CRAVINHO, Pedro (2011), "'Gosto de jazz porque gosto da verdade': O Clube Universitário de Jazz, a contestação e do discurso alternativo ao meio 'jazzístico' em Portugal, entre 1958 e 1961", Performa '11 - Encontros de Investigação em Performance, Universidade de Aveiro,

FIGUEIREDO, Luís (2010), "«Jazz Português» e «Jazz Flamenco»: Um Estudo Comparativo", Congresso SIBE+ "Músicas e Saberes em Trânsito": XI Congresso da SIBE - Sociedad de Etnomusicología / III Congresso de músicas populares do mundo hispânico e lusófono / I Congresso da IASPM - International Association for the Study of Popular Music Portugal / VI Congresso da IASPM, Espanha / I Congresso do ICTM, International Council for Traditional Music, 28-31 Outubro 2010, Reitoria da Universidade Nova de Lisboa, Portugal, Comunicação em Painel

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo (2009), "Tópicos em Villa-Lobos: o Excesso Bruto e Puro", Simpósio Internacional Villa-Lobos, USP / São Paulo, Brasil,

STOKES, Martin (2007), "On Musical Cosmopolitanism", The Macalester International Roundtable 2007, Paper 3, Institute for Global Citizenship, <http://digitalcommons.macalester.edu/intlrdtable/3>.

WERGIN, Carsten (2007), "World Music: a medium for unity and difference?", EASA Media Anthropology e-Seminar, 22-29 Maio 2007,

Fontes não publicadas

FIGUEIREDO, Luís (2015a), *Diamond Curtain Wall Quartet - Anthony Braxton*, Porto: Casa da Música, Notas de Programa.

RATO, Isabel e MELO, Nuno (2015), *The Real Book.pt*, partituras.